



'Wat is de relevantie van, of noodzakelijkheid aan exotisme en escapisme in de kunst, binnen de huidige tijdsgeest en de context van mijn werk?'

Boeckx Willem

2014-2015

Afstudeerrichting: Vrije Beeldende kunsten – afstudeerrichting

Schilderkunst

Begeleiders: Stijn Maes, Stan Hendrickx

Inhoudstabel

Abstract	3
Proloog.....	4
1. Inleiding.....	5
2. Historische inleiding.....	7
3. Het semantische probleem	12
4. De sedentaire exotiek.....	13
4.1 De panter.....	13
4.2 Het luipaard	16
5. Globale exotiek.....	20
5.1 The age of aquarius.....	20
5.2 Bauble III.....	23
6. Nieuwe lichamen	28
6.1 Het portret van Jean Des Esseintes.....	28
6.2 Gynoides.....	34
8. Eindbesluit.....	38
9. Bibliografie	41
10. Internetbronnen	43
11. Bibliografie van de afbeeldingen	44

Abstract

Het doel van dit onderzoek is gericht op het zoeken van de mogelijkheden die het exotisme en het escapisme kan bieden in de verdere ontwikkeling van mijn schilderijen.

Deze mogelijkheden worden eerst onderzocht door middel van te kijken naar kunsthistorische relevante ideeën en concepten uit drie grote stromingen uit de 19^{de} en vroege 20^{ste} eeuw.

Daarna wordt er dieper ingegaan op bepaalde semantische problemen die het woord exotisme met zich meedraagt en er gepoogd wordt om deze te verhelpen door middel van het gebruik van een andere terminologie.

Deze verandering zal zich focussen op het veranderen van het woord exotisch naar uitheems.

Hierdoor worden bepaalde ongewenste vooronderstellingen die het origineel met zich meedraagt achterwege gelaten, maar worden andere essentiële kenmerken toch nog behouden. Hierna wordt de ontwikkeling van mijn schilderijen doorheen de jaren 2013-2015 chronologisch en individueel bekeken.

Er wordt kritisch gekeken en vergeleken tussen mijn werk en dat van andere, voor mij, relevante kunstenaars.

Hierin is een proces te zien dat zich ontwikkelt van een dogmatische uitwerking van het exotisme in het begin van dit onderzoek naar een steeds complexere en gedifferentieerde vormgeving en inhoud.

Deze veranderingen zullen afhankelijk zijn van bepaalde hedendaagse concepten waaraan het exotisme onderhevig aan is.

Concreet komt dit neer op een fenomeen namelijk dat van het globalisme en er wordt bestudeerd welke impact het heeft op het exotisme.

Hoewel we zullen zien dat globalisme en exotisme zo goed als onverenigbaar zijn worden er wel andere manieren bekomen om tot iets uitheems te komen.

Deze zullen zich voornamelijk toespitsen op het kosmische sublieme, het boek als drager van innerlijke werelden, het netwerk en het virtuele.

Proloog.

“De kunstenaar moet iets te zeggen hebben, want het is niet zijn taak om de vorm te beheersen, maar om de vorm aan te passen aan de inhoud.” – Wassily Kadinsky¹

Deze uitspraak zet de toon voor wat er in deze proloog verwoord wil worden, met name wat mijn houding is ten aanzien van wat in de kunst vaak wordt omschreven als ‘discours’.

Er wordt namelijk verwacht van de kunstenaar – en concreter, in deze scriptie – dat er ‘iets gezegd’ wordt over het kunstwerk of het oeuvre in het algemeen.

Maar dit zeggen is niet altijd even gemakkelijk, en zeker het talige omzetten van gedachten, gevoelens, abstracte concepten, etcetera.

Hoewel Kadinsky beweert dat er iets bestaat als de ‘*kunstenaarsziel*’ en dit misschien iets te vluchtig is, zeker gezien we hier een poging doen tot ‘wetenschappelijk onderzoek’, is de functie van die ziel wel interessant.

Zo zou deze “spreken over dingen waarvan de kunstenaar zelf op dat moment geen heldere voorstelling heeft. De innerlijke stem van de ziel zegt hem ook welke vorm dat nodig is en waar deze vandaan moet komen.”²

Het is ook met dit gevoel dat er te werk wordt gegaan, en dit is ook een van de voornaamste redenen dat het talige aspect steeds zo problematisch blijkt te zijn. Hoe verwoordt men iets waar men geen heldere voorstelling van heeft?

Taal is, zoals Rudi Laermans het goed opmerkt, ‘het cultuurmedium bij uitstek’.

Maar desondanks dat hij dit bekrachtigt, breekt hij ook een lans voor de niet-talige interpretaties die de wereld om ons heen proberen te verklaren en óók een discours kunnen vormen.³

Schilderkunst moet dus niet per se steunen op een talig discours om een interessant verhaal te vertellen.

Voor mij is het ook steeds van primair belang geweest om een sterk *beeld* te maken en waarbij de inhoud dit beeld ondersteunt en versterkt, maar die ondergeschikt is aan de vorm.

Er gebeurt in mijn werk dus eerder een inversie van Kadinsky’s uitspraak, waarbij inhoud zich aanpast aan vorm, zonder dat deze vorm ‘beheersd’ wordt.

Een werk ontstaat voor mij immers – en zoals hij het zelf ook beweert – op mysterieuze manier ‘uit de kunstenaar’ en wordt het een zelfstandig iets met een persoonlijkheid.⁴

Mijn zoektocht doorheen deze scriptie zal dus niet enkel gericht zijn op de onderzoeksvraag, maar het is eveneens een poging om de toeschouwer in dialoog te laten aangaan met mijn werk en dat zal ik doen met een Schoppenhauriaanse houding.

“Tegenover een schilderij moeten we ons precies zo opstellen als tegenover een vorst, namelijk in afwachting van het feit of het tegen ons zal spreken en wat het dan te vertellen heeft; en net zomin als wij dat met de vorst moeten doen, moeten wij als eersten het schilderij aanspreken omdat we dan alleen maar onszelf zullen horen. Als gevolg van dit alles ligt in de werken van de beeldende kunst alle wijsheid besloten, zij het alleen virtueel of impliciet.”⁵

¹ Pag. 128 Wassily, K. (1993) *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*.

² Pag. 129 Wassily, K. (1993) *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*.

³ Pag. 27 Laermans, R. (2002) *Het cultureel regiem. Cultuur en beleid in Vlaanderen*.

⁴ Pag. 125 Wassily, K. (1993) *Spiritualiteit en abstractie in de kunst*.

⁵ Pag. 987 Schopenhauer, A. (1997). *De wereld als Wil en Voorstelling*.

1. Inleiding.

Hierboven werd er kort de situatie geschets waarin mijn werk ontstaat en hoe deze moeilijk strookt met de opgave die hier verwacht wordt (en in het verlengde mijn kunstenaarschap). Maar desondanks de soms obscure staat van ontstaan van mijn schilderijen, is niet alle context en inhoudelijkheid voor mij ontoegankelijk en hebben de werken vaak een referentieel karakter naar literatuur of andere kunstwerken.

Het zal dus in het verloop van dit onderzoek vaak een kwestie zijn het bronmateriaal waarop er dieper wordt ingegaan in mijn schilderijen grondiger te bestuderen. Hierin linken te leggen naar andere werken en literatuur, maar ook een hedendaagse context op te zoeken zodat het werk niet enkel een referentie wordt.

Dit bronmateriaal heeft, ondanks mijn erg heterogene artistieke output, toch een bepaalde uniformiteit.

Er zijn op dit punt in mijn onderzoek twee zaken die voor mij duidelijk terugkomen in het overgrote deel van mijn werk.

Dit is enerzijds het thema van exotisme en anderzijds dat van escapisme.

Mijn onderzoeksvraag handelt dan ook primair over deze twee thema's en gaat als volgt:

'Wat is de relevantie van of noodzakelijkheid aan exotisme en escapisme in de kunst, binnen de huidige tijdsgeest en de context van mijn werk?'

De urgentie om mijn werk onder de noemer te brengen van het exotisme is doordat het formalistisch en inhoudelijk een erg heterogeen karakter vertoont.

De breedte van deze term geeft me speling hoe ik met mijn beelden kan omgaan doch met het risico om onduidelijkheid te scheppen.

Het risico van het exotisme te gebruiken als een thematisch gegeven ligt niet zozeer in het feit dat het voor vele doeleinden kan worden aangewend; het probleempunt is eerder een van semantische aard.

Hierop wordt verder ingegaan in het eerste hoofdstuk waarbij ik het exotisme dieper bestudeer aan de hand van de belangrijkste stromingen die het exotische of escapistische als kenmerk hebben.

De voornaamste zijn het Oriëntalisme, de Romantiek en het Symbolisme en enkele kunstenaars die voor mijn ontwikkeling van belang zijn/waren en de daarbijhorende werken.

De studie van dit begrip zal voornamelijk nodig zijn om te zien of het exotisme nog een haalbaar concept in onze huidige samenleving en de hedendaagse kunstwereld.

Bovendien zal er een poging gedaan worden om de semantische 'blokkage' die het woord exotisme met zich meedraagt op te lossen.

Het onderwerp van het tweede deel van mijn onderzoeksvraag, escapisme, is zoals het exotisme geen nieuw fenomeen.

Maar in tegenstelling tot het voorgaande, heeft het een minder grote semantische lading en zijn de uitgangspunten van het escapisme minder afhankelijk van verandering doorheen de tijd. Wat ik hiermee bedoel is dat escapisme al een term is die sinds de romantiek frequent gebruik wordt maar die nu nog steeds toepasselijk is.

Escapisme is ook slechts het grondthema waaraan ik in mijn werk bepaalde 'leidmotieven' kan koppelen.

Zo zijn *weltschmerz*, *sehnsucht*, *melancholie*, *fernweh* voorbeelden van thema's die terugkeren doorheen meerdere werken.

Deze impliceren echter steeds een soort van afkeer van de realiteit, een hunkering naar iets of iemand die in een onbestemd verleden of toekomst kan zijn, een heimwee naar de verte.

Hoewel het inherent deel uitmaakt van mijn werk en onderzoeksvraag treed het escapisme als dusdanig wel minder op de voorgrond. Het moet in dit onderzoek eerder gezien worden als een parallel aan het exotisme maar dat meer werkt als een strategie om tot iets exotisch te komen dan een zelfstandig onderwerp.

2. Historische inleiding

Zoals al aangehaalt bij de onderzoeksvraag is het exotisme een erg ambigu woord. Problematisch zijn de semantische verschuivingen⁶ die de term exotisme ondergaat door de eeuwen heen en waar in de 19de eeuw in plaats van exotisme eerder gesproken werd van Orientalisme.

De stroming heeft zijn hoogtepunt in het tweede deel van de 19de eeuw, maar de fascinatie voor de Orient, het Oosten als tegenhanger van het Westen is al een eeuwenlang proces. Zelfs voor de hoogdagen van het Orientalisme kan men kijken naar voorbeelden zoals het turquerie uit de 16de tot 18de eeuw, byzantijnse iconen etcetera.

Door deze lange traditie van het Westen dat kijkt naar het Oosten word er ook op gewezen dat zelfs binnen deze stroming ook verschillende thema's aan bod komen⁷ die ook binnen een bepaalde maatschappelijke context veranderen van zowel positief naar negatief als vica versa.⁸

De oorzaak van de toenemende interesse in de Orient in de loop van de 19de eeuw moet gezien worden in het kader van drie elementen.

Als eerste element verkeert Europa in de 19de eeuw op geopolitiek vlak in het imperialistische systeem waarin er twee grootmachten de hoofdrol spelen.

Enerzijds Frankrijk met kolonies in Noordafrika zoals Algerije, Tunesie en Marokko en in het 'verre' Oosten met Vietnam en Cambodja en anderzijds het Verenigde Koninkrijk met kolonies in egypte, india en china⁹

Het zullen ook voornamelijk - maar niet uitsluitend - deze twee landen zijn die de kunstenaars, schrijvers en wetenschappers voortbrengen die rond het thema van de Orient werken.¹⁰

Een tweede element dat erg van belang was is de ecomische. Onder invloed van het industrialisme zullen de verplaatsingsmogelijkheden hyperbolisch toenemen.¹¹

Na de relatief trage en primitieve zeilschepen in de 17de eeuw zullen de stoomboot en stoomtrein de reistijden enorm verlagen in de twee eeuwen erna.

In de vroege 20ste eeuw word de automobiel ontwikkeld en later het vliegtuig die de transportatie van goederen en personen met ongeziene snelheid zal vergroten.

Het laatste element is de (massa)-consumptie en verspreiding van visuele media.

Hieronder versta ik de literaire romans die veel invloed hebben uitgeoefend op het orientalisme

⁶ Pag. 6 Brecht Bostyn & guy Voet. (2013). *Camera exotica. 1850-1960*.

⁷ pag 17 Draguet, M., Smets, I. et al. (2010). *Van Delacroix tot Kadinsky. Het oriëntalisme in Europa*.

⁸ Pag. 7 Brecht Bostyn & guy Voet. (2013). *Camera exotica. 1850-1960*.

⁹ Pag. 71 Edward W. Said. (2005) *Oriëntalisten*.

¹⁰ Pag. 44 Welling, W. (2004). "Liever droom dan werkelijkheid: Nederlands Oriëntalisme.", in *kunstbeeld*. (jrg. 28).

¹¹ p17 Draguet, M., Smets, I. et al. (2010). *Van Delacroix tot Kadinsky. Het oriëntalisme in Europa*.

met auteurs zoals Victor Hugo's *Les Orientales*, Flaubert *Salambô*, Byron, Chateaubriand, Pierre Loti en nog vele andere.¹²

Maar wat ook niet over het hoofd mag gezien worden is de ontwikkeling van de fotografie. Deze is van erg groot belang geweest om de wereld van de Orient vast te leggen en is in tegenstelling tot de beeldende kunsten een sneller medium dat zich makkelijker laat reproduceren.

De fotografen zullen in navolging van tekenaars eerst voornamelijk in de naam van wetenschap hun reizen vastleggen en dit vaak gekaderd in een haast paternaal humanisme ten opzichte van de inheemse bevolking¹³

Kunstenaars echter, hielden zich meer bezig met een geromantiseerd oosten.

Bij hun was het oosten meer een wereld om in te vluchten die nog pre-industrieel was en geromantiseerd werd met thema's zoals het mystieke, erotische, harmonieuze oosten..

Hun beeldtaal werd eerder beïnvloed door juist een afkeer van de Westerse samenleving met het opkomende kapitalisme.¹⁴

Buiten het Oriëntalisme zijn er nog twee stromingen die verwantschappen hebben met het thema van het exotische.

De eerste van belang hier is de Romantiek die al iets vroeger dan het Orientalisme ontstaat maar tot in het midden van de 19^{de} eeuw blijft doorlopen. ¹⁵

Doordat de romantiek zich ook ontwikkelde in de 19^{de} eeuw zijn er opvallende overeenkomsten met het Oriëntalisme.

Met name de onzekerheden die de opkomende industrialisering met zich meebracht zullen ook voelbaar zijn in de werkwijze van de romantische kunstenaars waarbij de vlucht in de tijd, naar exotische oorden en in de natuur vaak centraal staat¹⁶

Maar hoewel de romantische kunstenaars hun vlucht zoeken in de natuur zal deze ook niet altijd garant staan voor een veilig toevluchtsoord.

De reden hiervoor vinden we in het feit dat het idee van het sublieme vaak terugkomt tijdens deze periode waarin schilders als Turner en Friedrich de natuur laten zien als een onstuitbare kracht enerzijds of een zwijgende eeuwigheid anderszijds. ¹⁷

Wanneer men de notie van het sublieme bespreekt komen er steeds twee auteurs naar boven; de eerste is Edmund Burke met zijn boek *Een filosofisch onderzoek naar de oorsprong van onze denkbelden over het sublieme en het schone* uit 1756 waar hij het sublieme gelijkstelt met categorieën zoals weidse verten, grofheid, onordelijkheid, massiviteit en duisternis.¹⁸

Het is voornamelijk de filosoof Immanuel Kant die het sublieme dieper uitwerkt in zijn *Kritiek van de oordeelskracht* uit 1790 waar hij zoals Burke het sublieme uitspeelt tegenover het louter schone.

Waar het schone begrensd, speels en 'doelmatig zonder doel' voorstelt is het bij het Sublieme juist te doen om de vormeloosheid, overweldiging van de zintuigen en een transcendentale

¹² Pag. 211, 263 de Hond, J. (2008). *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme is de nederlandse cultuur ca. 1800-1920.*

¹³ <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/essay.html>

¹⁴ Pag. 325 de Hond, J. (2008). *Verlangen naar het Oosten. Oriëntalisme is de nederlandse cultuur ca. 1800-1920.*

¹⁵ Pag. 86 Vanhaesebrouck, K. (2011). *Cultuurgeschiedenis: een handboek.*

¹⁶ Pag. 88-89 Vanhaesebrouck, K. (2011). *Cultuurgeschiedenis: een handboek.*

¹⁷ Pag. 58-60 Den Hartog Jager, H. (2011). *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*

¹⁸ Pag. 290 Eco, U. *De geschiedenis van de schoonheid.* (2005).

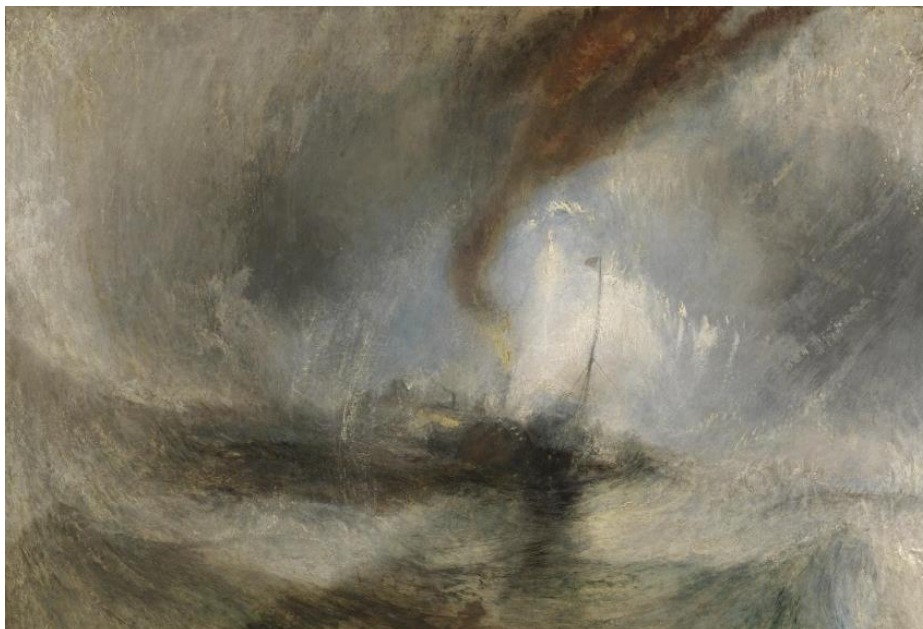
ervaring^{19 20}

Hij onderscheidt twee types van sublimiteit; het eerste is het mathematische sublieme dat het onvoorstelbare, overweldigende of oneindige behelst zoals de sterrenhemel of een weidse oceaan zoals bij *Mönch am meer* (1808-1810) van Caspar David Friedrich.



FIGUUR 1 - CASPAR DAVID FRIEDRICH - MÖNCH AM MEER (1808-1810), 110x 172CM

Het tweede type is dat van het dynamische sublieme dat voornamelijk wordt gebruikt om natuurkrachten te typeren zoals stormen, vulkaanuitbarstingen etcetera²¹ waar Turner een van de krachtigste voorbeelden is met bijvoorbeeld *Snow Storm - Steam-Boat off a Harbour's Mouth* (1842).



FIGUUR 2 - WILLIAM TURNER - SNOW STORM, STEAM BOAT OFF A HARBOUR'S MOUTH (1842), 91.4x121.9CM

¹⁹ Pag. 156 Van den Braembussche, A.A.. (2007). *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie.*

²⁰ Pag. 60 Késenne, J. (2011). *Esthetica van de melancholie.*

²¹ Pag. 294 Eco, U. (2005). *De geschiedenis van de schoonheid.*

De derde stroming, die zijn wortels heeft in de Romantiek, maar waarbij de nadruk minder ligt op de natuur²² is het Symbolisme.

Waar voorgaande stromingen zich steeds verplaatsen in de ruimte (naar exotische plaatsen of in de natuur) zal het Symbolisme zich eerder verplaatsen in een droomwereld. Deze illusionaire droom is echter vaak het melancholische verlangen naar een zinnigere reële wereld.²³

De natuur was hier niet meer de basis voor oppervlakkige of pantheïtische interpretaties maar moest dienen om de geest te verwijderen van de bekende realiteit en drukte de neurose, angst en dromen uit van het individu maar ook van een maatschappij in verval.²⁴

Historisch gezien ontwikkelde deze stroming zich in de tweede helft van de 19^{de} eeuw in (katholieke) industriële landen²⁵ en ook hier is er weer sprake van onvrede met de veranderingen maatschappij die leidden tot escapistische tendensen.²⁶

Op maatschappelijke vlak veranderde alles erg snel rond de eeuwwisseling.

Het wegvallen van de adellijke macht, het opkomende socialisme, toenemende snelheid van transport en informatie, verstedelijking, kunstopvattingen die met het klassieke idioom breken en de evolutieleer van Darwin²⁷ zullen bijdrage tot een diepgeworteld en algemeen gevoel van verval en;

“... Tonen niet zozeer aan hoe hevig de angst was als wel hoe groot de aantrekkingskracht van de afgrond was: het denkbeeld van de decadentie, van de dreiging van een goddelijke straf vergelijkbaar met het vuur van Sodom, van de ‘cupio dissolvi’, verlangen naar ontbinding, is misschien niets anders dan een extreem sadistisch raffinement in een omgeving die verzadigd was van perverse complicaties.”²⁸

Het is echter niet moeilijk om vast te stellen dat decadentie vaak wordt gekoppeld aan het Symbolisme²⁹ waarbij er in de beeldende kunst echter een moeilijke onderscheiding bestaat en het Symbolisme eerder als voorganger wordt gezien.³⁰

Maar het is niet moeilijk om te zien waarom dat de decadentie vaak wordt gekoppeld aan het Symbolisme. Decadentie betekende een ongeloof in vooruitgang,³¹ een koestering voor verval en zieke zoals de hysterie, de neurose, en de dood maar tegelijk ook een intense adoratie voor schoonheid die de vluchtweg is uit een banale werkelijkheid³²

Zo kunnen we al in het werk van de ‘eerste’ symbolist³³ Gustave Moreau die zijn werk steeds overlaadt met mythologische symboliek³⁴ deze thema’s naar voren zien komen.

²² Pag. 24 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

²³ Pag. 20 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

²⁴ Pag. 27 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

²⁵ Pag. 7 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

²⁶ Pag. 15-17 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

²⁷ Pag. 123 Lippincott L. & Blühm, A. (2005). *Beestachtig mooi. Kijken naar dieren, 1750-1900*.

²⁸ Pag. 322 Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*.

²⁹ Pag. 27 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

³⁰ Pag. 138 Vanhaesebrouck, K. (2011). *Cultuurgeschiedenis: een handboek*.

³¹ Pag. 27 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

³² P136-137 Vanhaesebrouck, K. (2011). *Cultuurgeschiedenis: een handboek*.

³³ Pag. 35 Gibson, M. (1996). *Symbolisme*.

³⁴ Pag. 236 Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*.

In een van zijn bekendste werken *De verschijning (1874-1876)* is dit duidelijk zichtbaar. J-K. Huysmans, een van de bekendste decadente schrijvers omschrijft het werk passend in het boek *À Rembours*;

“De symbolische incarnatie van de onverwoestbare Wellust, de godin van de onsterfelijke Hysterie, de vervloekte Schoonheid, verheven boven alle andere schoonheden door de kramp, die haar lichaam stijf en haar spieren hard maakt; het monsterachtige Beest, onverschillig, onverantwoordelijk, gevoelloos, dat als Helena uit de oudheid alles vergiftigd wat haar nadert, wat haar ziet, wat haar aanraakt.”³⁵

Moreau was ook voor zijn werk geïnspireerd op exotische bronnen, voornamelijk van Indische afkomst³⁶ maar ook van Byzantium, dat voor veel kunstenaars uit het fin de siècle van erg groot belang was.³⁷

³⁵ Pag. 93 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

³⁶ Pag. 124 Gabrielli, A. (1989). *Het fantastische in de kunst*.

³⁷ Pag. 323 Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*.

3. Het semantische probleem

De term exotisme is op zijn minst ambigu te noemen. Door de eeuwen heen is het woord verzadigd geraakt en is het zo diep ingebed in de nomenclatuur van de literatuur, kunst, poëzie en muziek dat een herwaardering of nieuwe invulling mijn inziens bijna onmogelijk is.

Denkt men aan exotiek dan roept dat nagenoeg direct beelden op van tropische wouden, desolate woestijnen of parelwitte stranden met lichtblauwe zee en dito hemel waarin een gele zon brandt. En op antropologisch gebied: lichamen met een niet-blanke huidskleur.

Dit zijn net de denkbeelden die al een eeuw geleden werden aangeklaagd door Victor Segalen misschien wel de grootste voorvechter van het exotisme.

Hoewel hij doorheen zijn sporadisch verschenen geschriften en briefwisselingen vaak over exotisme spreekt³⁸ zal hij zijn essay over exotisme nooit volledig kunnen uitschrijven en zijn poging om het woord nieuw leven in te blazen lijkt te zijn tekortgeschoten.³⁹

Met zijn dood in het begin van de 20ste eeuw lijkt ook de voorliefde voor het exotisme te zijn gestorven.

Hierdoor lijken we in een impasse te zijn gekomen. Er is voor mij de noodzaak om een term zoals exotisme te gebruiken om alle verscheidene individuele werken in onder te brengen om zo het grote geheel te kunnen zien maar hierdoor komen er ook onjuiste interpretaties en connotaties bij kijken. Een verscherping van terminologie lijkt hier dan ook gepast.

In het essay van Levinas 'De werkelijkheid en haar schaduw' wordt het exotische vertaald door Abs Kalshoven als 'uitheemsheid'.⁴⁰

Hoewel het eigenlijk zoveel betekend als exotisch is hier de lading veel minder intens en wordt het op de eerste plaats hoofdzakelijk geassocieerd met plantenkunde of het buitenland en dit ligt nog wel enigszins in het verlengde van exotisme waar de prefix 'exo' uit het Grieks stamt en 'buiten' betekent⁴¹

Uitheems wordt echter in het Engels vertaald als foreign, in het Frans als étrange en in het Duits als fremd. Dit in tegenstelling tot exotisch dat vrijwel in elke - west-europese - taal ongeveer hetzelfde wordt vertaald (exotic – exotisch – exotique).

Bij het uitheemse lijkt er eerder een shift te zijn van iets dat 'buiten' (exo) ligt naar iets dat onbepaald of anders is.

Het is ook dit aspect van het onbekende, ongekende, vreemde of uitheemse dat van primair belang is om mijn werk te interpreteren.

Een semantische shift naar uitheems zou een redding kunnen zijn omdat de onbekende factor nog steeds een zoektocht impliceert in plaats van het exotisme dat vertrekt vanuit de nood aan verscheidenheid. Een verscheidenheid die stilaan maar zeker lijkt te verdwijnen.

³⁸ Pag. 232 Van der Grijp, P. (2006). "Het besef van het eeuwige onbegrijpelijkheid. Exotisme, kunst en vroege vormen van globalisering", in *Streven*, (jrg 73).

³⁹ Pag. 34 Van der Grijp, P. (2007). "Typens en stereotypes. Erotische representaties van het exotische", in *Streven*, (jrg 74).

⁴⁰ Pag. 24 Levinas, E., de Visscher, J (vert.) (1990). *De werkelijkheid en haar schaduw*.

⁴¹ <http://www.etymonline.com/index.php?term=exo->

4. De sedentaire exotiek.

4.1 De panter

Nu we in het voorgaande deel de grote lijnen hebben uitgezet waarin er in de kunstgeschiedenis rond het thema van het exotische wordt gewerkt en de problematiek rond het woord zelf hebben aangehaald zal ik vanaf dit punt beginnen met het bespreken van individuele werken gekoppeld aan bepaalde literatuur of kunstenaar die van belang waren bij de ontwikkeling van het desbetreffende schilderij.

Deze ontwikkeling zal min of meer chronologisch verlopen en ik begin in dit hoofdstuk met het oudste werk en werk tegen het einde toe naar de recentste ontwikkelingen.

Dit eerste werk is reeds gemaakt in 2012 – dus uit mijn 3^{de} jaar – maar kan gezien worden als de vroegste confrontatie met het exotische.

Simpelweg getiteld *De panter* toont het ons ook juist dat, een panter die met zijn glimmende vacht uit een schaduwrijke jungle ons tegemoet treedt.



FIGUUR 3 - DE PANTER (2012), 80x130CM

Hoewel dit werk makkelijk past in dit onderzoek dat nu gevoerd wordt was het op het punt van inceptie nog niet echt als een 'exotisch' werk bedoeld.

Er was wel sprake van een bepaalde interesse in de materie van planten waarbij er een fascinatie was van de lichtinval op bladeren, zeker die van de 'wilde' bananenplant⁴² die hier het grootste deel van de achtergrond domineren.

⁴² http://en.wikipedia.org/wiki/Musa_%28genus%29

Maar ook buiten deze specifieke genus van flora groeide er vanaf dit punt een interesse in het spel van het licht op bladeren die ik analoog stelde aan het proces van olieverfschilderen an sich waarbij er 'lagen van licht' over mekaar lagen.



FIGUUR 4 – TITIAAN - EQUESTRIAN PORTRAIT OF CHARLES V (1548), 335x283CM

Waar het werk eigenlijk naar verwijst is een portret van Karel V te paard geschilderd door Titiaan.

Het jaar daarvoor in 2011 heb ik dit portret kunnen bewonderen in het Prado in Madrid en maakte het zo'n indruk op me dat ik er graag een interpretatie naar wou maken.

Op het eerste zicht zijn beide schilderijen erg verschillend, maar het was niet de bedoeling er simpelweg een kopie van te maken.

Wat mij zo pakte aan het portret was zijn grootsheid, niet zozeer in zijn fysieke vorm – hoewel het origineel van Titiaan 335 bij 283cm meet⁴³ maar het mijne slechts 80 bij 130cm is - maar in de kracht die uitgaat van het portret.

Deze kracht die ik als uitermate aristocratisch aanvoelde wordt overgebracht op mijn eigen werk, daarom ook de keuze om juist de panter te schilderen, de 'koning van de jungle'.

Dit verklaard ook enkele

eigenaardigheden die aan dit werk eigen zijn met name de ogen van het dier en de kader.

Enerzijds zijn de ogen van de panter zonder pupil en staren star vooruit en geven bijna licht in de erg donkere compositie en geven het dier de uitstraling van bijna iets bovennatuurlijk.

Anderzijds zorgt de bombastisch kader voor een verwijzing naar de manier van ophanging die courant is voor dit soort portretten.

In dikke, vergulde en vaak rijkelijk versiert met ornamenten kader hangen de heersers (maar tegenwoordig ook 'gewone' personen) op in musea over heel de wereld.

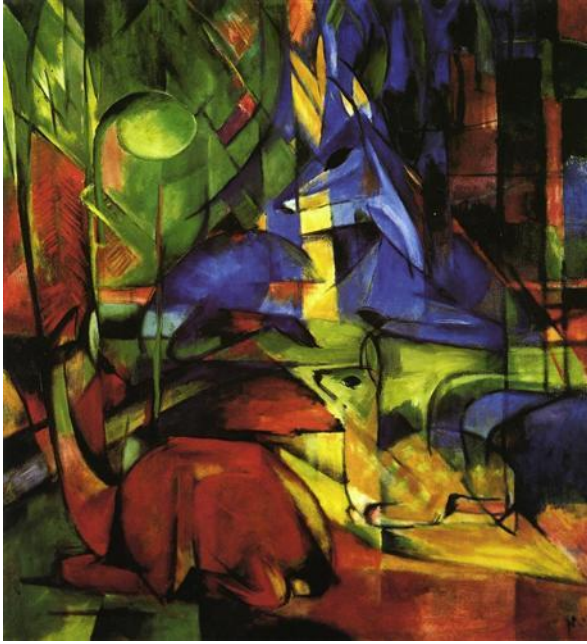
Het is hiernaar waar de kader naar verwijst en zijn relevantie uit put.

Maar in tegenstelling tot de 'echte' musea kaders is dit er een die dof en vergaan is waardoor het beeld binnenin niet word verstoord.

Dit zal ook de start zijn voor een intense intresse in de functie van de kader die doorheen dit onderzoek zal terugkomen, zij het als zijsprong en nooit een dominante functie zal vervullen.

Titiaan was de 'trigger' van dit werk maar was niet zozeer van belang op beeldend vlak buiten misschien de dynamiek van het paard. Maar de dynamiek die het paard bezit werd echter omgezet in de statische houding van Karel V die dan op zijn beurt werd overgezet op de panter. Er was echter nog een andere schilder die mij erg beïnvloedt heeft en concreter van Titiaan.

⁴³ http://en.wikipedia.org/wiki/Equestrian_Portrait_of_Charles_V



**FIGUUR 5 - FRANZ MARC - DEER IN FOREST II (1914),
110x105CM**

opmerkelijk blauwer te doen dan normaal komt voort uit zijn opvatting dat blauw "*het mannelijke principe [is], stug en geestelijk*".⁴⁸

De andere en heel erg duidelijke verwante schilder is natuurlijk Henri Rousseau waarop ik bij in volgende deel dieper op in zal gaan omdat deze relatie nogal gecompliceerd zal blijken te zijn.

Deze was de Duitse expressionistische schilder Franz Marc.

Bekend om vooral zijn dierenportretten vind ik hem bij de ontwikkeling van *de panter* interessant en keek veel naar zijn werk. Voornamelijk zijn *deer in forest II* (1914), *Tiger* (1912) en *The Fate of the Animals* (1913) heb in intens bestudeerd. De manier waarop hij dieren schilderde ging altijd uit vanuit het perspectief van het dier⁴⁴ en door deze intense inleving krijgen de afgebeelde dieren echter iets animistisch⁴⁵, wat in mijn werk ook de bedoeling was.

Een opmerkelijk verwantschap is ook dat escapisme in zijn dierenschilderijen ook steeds een grote rol speelde⁴⁶

Hij was ook erg geïnteresseerd in kleurenleer⁴⁷ en de keuze om de vacht van de panter

⁴⁴ Pag. 37 Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916.*

⁴⁵ Pag. 39 Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916.*

⁴⁶ Pag. 37 Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916..*

⁴⁷ Pag. 25-26 Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916.*

⁴⁸ Pag. 42 Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916.*

4.2 Het luipaard



FIGUUR 6 - HET LUIPAARD (2013), 100x120CM

Er zijn vele overeenkomsten met het schilderij *de panter*, wat we zien is wederom een katachtige (ditmaal een luipaard) die omringd is door intense tropische begroeiing.

Ook de titel is simpel en 'straightforward'; *het luipaard*.

Het is bij het tonen van dit werk dat er veel reacties kwamen en waarbij er steeds weer één naam erg snel naar voren kwam. Dit was die van Henri Rousseau.

Achteraf gezien kan ik dit zeker begrijpen maar op het moment dat ik het geluk had dat Jan Hoet mijn atelier bezocht in 2013 en mij 'de jonge Rousseau' noemde was ik nog totaal niet bekend met zijn werk.

Ondertussen zijn we twee jaar later en is hij een van mijn favoriete kunstenaar geworden.

Toch is de relatie tussen mijn werk en het zijne problematisch en heb ik nooit de intentie gehad om het zijne te kopiëren of interpreteren.

Toevalligerwijs kwam ik door mijn fascinatie voor het tropische terech in zijn oeuvre van 'jungle scene's'.

Er was op dit punt in mijn ontwikkeling nog niet echt sprake van een echte zoektocht naar het exotische als dusdanig maar was zoals bij *de panter* een fascinatie voor voornamelijk de dichtheid van de flora die mij aantrok en die densiteit is iets wat in recentere werken ook terug naar voren komt.

Een van de grootste overeenkomsten buiten het oppervlakkige-compositionele van het schilderij ligt in het gebruik van titels.

Ook hij wou niet misleiden met titels, maar eerder verklarend te werk gaan^{49 50} en ze geven bij mijn werk ook simpelweg aan wat men ziet.

Het is zoals we doorheen deze scriptie zullen zien wel vaker het geval dat de titels simpel zijn gehouden om zo te bevestigen wat er is afgebeeld.

Een tweede overeenkomst is – zeker in het geval van *het luipaard* – te vinden in de manier van opbouwen van het werk.

Hoewel er een bepaalde mythevorming zit rond het ontstaan van Rousseau's werk waarbij hij zagezegd naar de jungles van Mexico was gereist toen hij soldaat was onder Napoleon III en dit zijn keuze van onderwerp mee bepaalde is dit slechts ook dat; een mythe, een verhaaltje dat hij graag vertelde.

Hij zal zich amper buiten Parijs wagen laat staan buiten de grenzen van Frankrijk.⁵¹

Zijn inspiratie en studiemateriaal haalde hij voornamelijk uit uitstappen naar de zoo; de 'jardin du plants', beeldhouwwerken (Alfred Jaquemart's *Lion and corpse* in *The sleeping gypsy*(1897))⁵², observaties van opgezette dieren uit zoölogische galeries (een Senegalese leeuw in het werk *the hungry lion throws itself on the antelope*(1905))⁵³ maar ook - en dit is hier misschien wel het meest interessante - uit foto's die hij zelf maakte of van tijdschriften en postkaarten die hij uitvoerig verzamelde als bronmateriaal⁵⁴.

Deze afbeeldingen zette hij dan over met behulp van een pantograaf⁵⁵ Maar hij was niet tevreden met slechts een 'fotografische' kopie van dit origineel en vervormde vaak bestaande vormen en kleuren van planten.⁵⁶

Dit was ook een van de redenen dat hij al snel bestempeld werd als 'naïeve' kunstenaar; maar zijn ogenschijnlijke incapabiliteit ten opzichte van vorm, kleur en perspectief is ondertussen al weerlegd⁵⁷ en hij bleek dit bewust te doen.

Deze bewuste transformatie leidde ook tot een grotere kracht of authenticiteit die uitging van zijn werk.⁵⁸ Zijn 'naïeviteit' zorgde ervoor dat zijn exotische taferelen juist een groter verschil inhielden met de reële jungles waardoor ze niet slechts als louter afbeeldingen van een exotisch landschap fungeerden zoals bij andere schilders en illustratoren⁵⁹ maar een vernieuwde kracht gaven aan dit soort schilderijen.

⁴⁹ Pag. 41 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁰ Pag. 11 Hohler, F., Green, C., Büttner, P. (2010). *Henri Rousseau*.

⁵¹ Pag. 30, 50, 111 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵² Pag. 38 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵³ Pag. 34 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁴ Pag. 21, 49 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁵ Pag. 20 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁶ Pag. 112 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁷ Pag. 17-20 Hohler, F., Green, C., Büttner, P. (2010). *Henri Rousseau*.

⁵⁸ Pag. 36-40 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁵⁹ Pag. 14 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

Wat ook opviel in verband met zijn bronmateriaal uit tijdschriften is dat hij in zijn schilderijen vaak een onmogelijk samenraapsel van planten, dieren en soms zelfs mensen gebruikt die nooit in hetzelfde natuurlijke habitat voorkomen.⁶⁰

Voorbeelden hiervan zijn terug te vinden in veel van zijn werken zoals in *Tropical landscape – An american Indian struggling with a gorilla* uit 1910 (gorilla's komen niet voor in noord Amerika) of in *Femme se promenant dans une forêt exotique* uit 1905 (onnatuurlijk uitvergroete bloemen, bladeren en sinaasappels).



FIGUUR 7 - HENRI ROUSSEAU - TROPICAL LANDSCAPE, AMERICAN INDIAN STRUGGLING WITH A GORILLA (1910), 113.6x162.5CM

In *het luipaard* lopen er ook een massa van flora door mekaar heen. Zoals al aangehaald lag de focus bij het creëren van dit werk op de dichtheid, de ondoordringbaarheid van een tropisch woud.

Zodoende is er gewerkt met verschillende fotografische bronnen die voornamelijk her en der opgepikt werden van het internet maar ook van fotokopies uit verschillende boeken die het leven in de tropen beschrijven.

Buiten deze werd er ook gekeken naar eigen al bestaande houtskoolstudies naar planten en specifieke vormen van bladeren en zelfs rechtstreeks gewerkt naar observatie.

Dit zorgde - in combinatie met een secure, gelaagde techniek – ervoor dat het werk de dichtheid verkrijgt die ik wou bekomen maar tegelijk ook erg gefragmenteerd overkomt. Iets wat ook vaker opvalt bij het werk van Rousseau, waarbij er aandacht wordt besteed aan elk singulier blad in plaats van te werken naar een 'total composition'⁶¹.

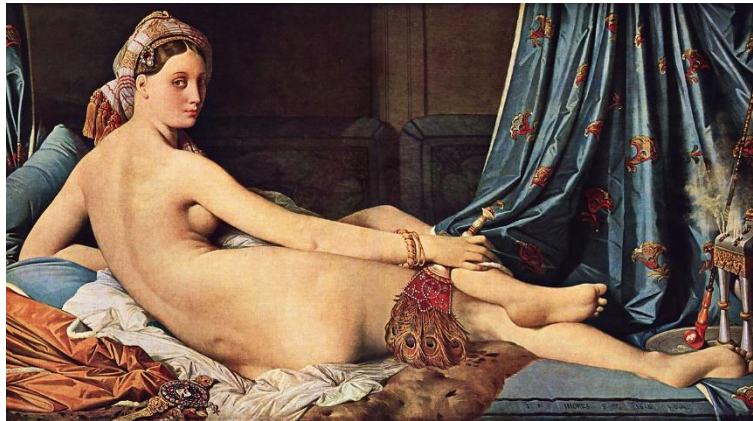
Er zijn dus wel degelijk sterke overeenkomsten tussen dit werk en het oeuvre van Rousseau. Maar er moet nogmaals op gewezen worden dat dit totaal niet intentioneel was.

Zoals bij *de panter* is het nooit de bedoeling geweest om de jungle als dusdanig op te zoeken maar is er ook hier weer sprake van een interpretatie naar werken van andere kunstenaars gecombineerd met een fascinatie voor de materialiteit van de (tropische) flora.

⁶⁰ Pag. 37 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁶¹ Pag. 143 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

De context van *Het luipaard* is ook weer niet primair te zoeken in het verlengde van 'jungle-schilderijen' maar was eerder bedoeld als verwijzing naar het historische 'liggende naakt'. Desondanks dat er geen naakte vrouw in het beeld te zien is word er wel gepoogd om dezelfde 'lading' over te brengen door de houding en plaatsing van het luipaard dat sierlijk op de boomtak ligt.



FIGUUR 8 - JEAN-AUGUSTE-DOMINIQUE INGRES - GRANDE ODALISQUE (1814), 91x162CM

De houding van het dier refereert aan die van vrouwelijke naakten zoals *Rokeby Venus* (1647-1651) van Velázquez, *Olympia* (1863) van Manet, *Grande Odalisk* (1814) van Ingres, *Sleeping Venus* (1510) van Giorgone of *Venus of Urbino* (1538) van Titiaan.

Maar waar er in die werken van oude meesters steeds een vrouw, een mens word afgebeeld is er weer gekozen voor een dier. Deze keuze komt voort uit mijn destijdse desinteresse voor het menselijk lichaam maar probeert de lust die uitgaat van de naakte huid van een vrouw om te zetten in de zachte, gouden pels van het dier die men wilt aanraken en voelen.

Deze omzetting is zoals de betiteling eerlijk; ze legt bloot waar het thema van liggende naakten in de kunstgeschiedenis vaak om draaide dit zijnde een voyeuristische, lustige dierlijkheid die uitging van de mannelijke blik.⁶²

Deze twee werken, *De panter* en *Het luipaard* zijn oppervlakkig gezien als de meest duidelijke uitingen van exotisme in mijn oeuvre.

Maar desondanks deze makkelijke identificaties met het exotische zijn falen ze daarom net ook, doordat ze niet iets onbekends of uitheems bezitten.

Dit was wel waar Rousseau in slaagde door het wilde, oncultiveerde, ongeciviliseerde dat in zijn tijd eigenlijk amper gedocumenteerd te schilderen⁶³.

Doordat hij gebruik maakt van een collage-achtige opbouw met opzettelijke 'fouten' in vorm, kleur en perspectief verkrijgt zijn werk een grotere authenticiteit.

Rousseau "revivifies banality by disrupting the visual comfort of coherence and so, in Victor Segalen's sense, making it 'other.'⁶⁴

Deze grotere vorm van 'Otherness' ontbreekt naar mijn mening echter in deze twee eerste werken waar er slechts sprake is van een oppervlakkige vorm van exotisme.

Het bevestigd enkel het dogma's die rond de term hangen en waar ik net aan wou voorbijgaan.

⁶² Berger, J. *Ways of seeing*. <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg>

⁶³ Pag. 43 Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*.

⁶⁴ Pag. 29 Hohler, F., Green, C., Büttner, P. (2010). *Henri Rousseau*.

5. Globale exotiek

In dit deel van de tekst gaat er in tegenstelling tot het voorgaande hoofdstuk meer opzocht worden wat de verhouding is tussen het exotische of uitheemse en het hedendaagse wereldbeeld.

Het bestuderen van het werk van kunstenaars zoals Rousseau zijn essentieel geweest voor mijn vooruitgang en hoewel ik *de panter* en *het luipaard* nog steeds goede werken vind, worden ze te makkelijk ingedeeld als 'jungles à la Rousseau'.

Ze zijn nochtans met andere beweegredenen gemaakt, maar de parallellen qua compositie liggen erg dicht bij elkaar.

De volgende drie werken die ik zal bespreken zijn enkele tijd na de experimentatie met de 'jungles' ontstaan, ik bespreek ze chronologisch omdat er een overgang ontstaat van landschap naar abstractie waarbij ik nog steeds het uitheemse element laat primeren zonder dat het schilderij vervalt in een 'naïeve' weergave van een exotische locatie.

Deze ontwikkeling was zoals in vaker onderhevig aan literaire invloed en deze keer zijn het voornamelijk de filosofische geschriften van Peter Sloterdijk die mij aanzette tot het ontwikkelen van een complexere beeld-taal.

5.1 The age of aquarius.



FIGUUR 9 - THE AGE OF AQUARIUS (2014), 200X310CM

Hoewel deze grote diptiek (300 x 185) nog in dezelfde sfeer verkeerd als die van de 'jungles', namelijk een woud dat we zien vanuit vogelperspectief was er al een aanzet om meer te doen dan enkel een exotische locatie te schilderen.

De compositie is afkomstig van fotomateriaal uit een artikel van het tijdschrift National Geographic.

Het artikel beschreef het onderzoek van een entomoloog die in het amazonewoud op zoek ging naar nieuwe soorten van mieren in bromelia's in het bladerdek van de hoogste bomen.

Wat mij zo aantrok in dit artikel was dat de myrmelooog (specialist in de studie van mieren⁶⁵) zijn onderzoek aantoonde dat verschillende families van mieren op een boom samenleefde zonder dat deze ooit met mekaar in contact kwamen.

Er konden zelfs op een tak in aparte bromelia's totaal andere families naast mekaar voorkomen. De studie van een kolonie mieren is ook erg interessant omdat ze nog steeds erg van belang is naar het onderzoek naar de vorming van complexe sociale systemen dit ook in verband met de werken die later in dit hoofdstuk worden besproken waarbij het aspect van sociale systemen (of sferen) centraal staat.

De witte lijnen die over het beeld lopen zijn de draden waarmee de bioloog zich tussen het bladerdak bewoog om zo van kolonie tot kolonie te gaan.

Ze staan in dit werk dus ook voor de bijna 'auctoriële' specialist die de microsystemen met mekaar verbind.

Een andere boek dat nauw samenhangt met het vorige artikel was dat van opnieuw een bioloog maar deze keer een in de studie van primaten, de nederlander Marc G.M. Van Roosmalen.

In zijn half autobiografische half wetenschappelijke boek *Blootsvoets door de amazone* vertelt hij over zijn jaren als primatoloog in Suriname, Frans Guinnea en Brazilië.

Ook hier weer werd mijn aandacht getrokken door het feit dat hij in navolging van een andere 19^{de} eeuwse bioloog Alfred Russel Wallace, de theorie poneerde dat verschillende groepen van primaten gescheiden werden door de amazonerivier en zijn vertakkingen en dat dit had geleid tot de diversificatie van de soorten.^{66 67}

Ook hier weer ligt de nadruk op hoe gemeenschappen kunnen leven naast mekaar en zelfs grote mutaties kunnen ondergaan.

Buiten deze wetenschappelijke theorieën was het ook een boek dat mij kon transporteren naar de amazone - waar ik al sinds mijn kindertijd een grote fascinatie voor heb en naartoe wil reizen - zonder daadwerkelijk het fysiek te ondernemen.

Zijn beschrijving van de fauna en flora is zeer accuraat, met goede documentatie van fotomateriaal en een schrijfstijl die een persoonlijke gedrevenheid en passie toont die het hele boek iets meer geven dan slechts een wetenschappelijk artikel.

Het derde en laatste boek dat dit werk beïnvloed heeft is in tegenstelling tot de vorige geen wetenschappelijk literatuur hoewel het wel geschreven is door een biochemicus en een van de grondleggers van het SF-genre; Isaac Asimov.

De roman getiteld *Nemesis* is een boek waarvan de verhaallijn handelt over de mensheid die in de toekomst ook in de ruimte leeft en waarbij de aarde vervuild overbevolkt is.

Een van de kolonies genaamd Rotor zal zich afscheuren van de menselijke samenleving en zal zich vestigen op een maan genaamd Erythro van een planeet die cirkelt rond een rode dwerg. De kolonisatie van deze maan is vanuit een erg utopische standpunt waarbij de president van Rotor zich voorhoudt om een betere plaats te creëren voor de samenleving op het ruimteschip. De maan blijkt inderdaad geschikt te zijn voor mensen om op te leven zij het dat er niets van dierlijk of plantaardig leven voorkomt. Er komt slechts een levend organisme voor en dat zijn simpele bacteriën.

⁶⁵ <http://nl.wikipedia.org/wiki/Myrmecologie>

⁶⁶ Pag. 96 Van Roosmalen, M. (2008). *Blootsvoets door de amazone. Evolutie op het spoor.*

⁶⁷ http://en.wikipedia.org/wiki/River_barrier_hypothesis

Naar het einde toe van de roman blijkt dat al deze individuele bacteriën een onderdeel zijn van een groter collectief en dat in analogie met onze eigen hersencellen deze enorme aantallen van cellen een bewustzijn vormen die de hele maan omcirkelen.⁶⁸

In het schilderij komt deze bron niet echt expliciet voor maar ik situeer de setting wel op de maan Erythro, subtiel weergegeven door de horizon en het landschap dat achter het woud ligt die een buitenaards karakter aan het werk proberen te geven.

Het was ook origineel de bedoeling om de diptiek veel gedurfter en grootser uit te werken met twee gekromde zijpanelen en een elipsvormig paneel aan de bovenkant zodat het in het totaal een eivormig geheel zou vormen.

Hierbij zou dan niet enkel de nadruk komen te liggen op de wisselwerkingen tussen micro en macrosystemen maar ook een poging om dit te kaderen in een kosmologisch geheel waarbij de planeten en hun bijbehorende zonnestelsels werden gezien als microsystemen in veel groter macrosysteem van het universum.

Maar dit is jammer genoeg nooit volledig uitgewerkt maar het idee werd wel overgenomen naar later werk dat hierna besproken wordt.

Dit werk is dus een samenkomst van invloeden uit literatuur die hoewel uit verschillende disciplines stammen toch een rode draad hebben.

In de eerste plaats is mijn fascinatie van systemen (in de biologische maar ook sociale zin) van groot belang wat in elk onderdeel terugkwam; de mieren kolonies, de riviertheorie met de bijbehorende mutaties en het bacterie-organisme.

Waar ik zo door aangetrokken was, was het idee dat men kan behoren tot een bepaald systeem maar dat er vlakbij (in geografisch maar ook op vele andere gebieden) een totaal andere sfeer kan bestaan die helemaal onbekend is.

Hierin zag ik een kans om mijn uitheemsheid te kunnen vervormen tot niet slechts een exotische plaatsbepaling maar dat dit aspect van vreemdheid en onbekende ook in andere dingen kon liggen dan slechts geografische afstand.

Ten tweede werd ik erg aangetrokken tot het utopische gedachtegoed dat voornamelijk terugkwam bij Asimov.

Door de drang om deze dingen – systemen en utopieën – beter te bestuderen kwam ik in de eerste plaats uit bij Peter Sloterdijks 'magnum opus' Sferen.

Deze trilogie (bellen, sferen, schuim) was van kritieke invloed op de verdere ontwikkeling zoals we die zullen bespreken in het volgende werken.

⁶⁸ Asimov, A. (1989). *Nemesis*. Bantam books, Verenigde staten.

5.2 Bauble III



FIGUUR 10 - BAUBLE III (2014), 110x80CM

bol – een sfeer is per definitie een mathematisch perfecte bol – die vanaf dit punt in mijn ontwikkeling een centraal punt inneemt.

De sfeer is iconografische een wederkerend symbool doorheen de geschiedenis.

Het zal in de kunst vaak terugkomen als machtssymbool^{69 70} en heeft een sterke band met utopische wereldbeelden.

Dit utopische karakter van de sfeer zien we erg goed bij het *de tuin der lusten* van Jheronimus Bosch met name de buitenste panelen van de triptiek.

Het schilderij dat de volgende stap was in dit proces was *Bauble III*, en komt voort uit een serie van werken die de cirkel of bol als centrale onderwerp hebben.

In I en II is er nog niet echt sprake van een doordachte opzet maar was de bol eerder een gebruiksobject.

Het gaat dan om respectievelijk een glazen bol die een visioen weergeeft in I en een soort mysterieus medisch apparaat in II.

De titel gaat terug op een Engels woord dat vertaald word als snuisterij maar waar er voor mij steeds meer verwantschap was met een klein object dat erg fascinerend is om naar te kijken; bv. een geslepen edelsteen zoals tijgeroog of een sneeuwlobe.

Het werk vertrekt nog van een zelfde koloriet als de 'jungles' en de vorige diptiek en is overwegend groen.

Er is echter geen sprake meer van landschap, en er zijn geen herkenbare elementen buiten twee gekromde cirkels, twee imperfecte bollen.

Het is ook de sfeer of in dit geval exacter de

⁶⁹ P429-430 Sloterdijk, P., Driessen, H (vert.) (2003). *Sferen. I Bellen, II Globes*.

⁷⁰ http://en.wikipedia.org/wiki/Globus_cruciger



FIGUUR 11 - HIERONYMUS BOSCH – GARDEN OF EARTHLY DELIGHTS (OUTER PANELS) (1490-1510), 220x195CM

Wat we hier zien stelt de creatie van de aarde voor door god op de derde dag, zoals de tekst die bovenaan het werk aanduidde en verwijzen naar het boek Genesis (*Ipse dixit et facta sunt. Ipse mandavit et creata sunt*)
(Hij sprak en het was er. Hij gebood en zij waren geschapen)
 — Ps. 33 : 9, 148 : 5.

Wat ook opmerkelijk is, is het kleine karakter dat linksboven het werk zweeft en God afbeeld.

De perceptie van de wereld in zijn totaliteit, als sfeer, is ook eeuwenlang een goddelijke aangelegenheid geweest.⁷¹

Mijn werk toont ook twee delen van bollen, maar ze zijn in tegenstelling tot dat van Bosch incompleet en ook niet perfect in de mathematische zin. Wat word met deze imperfecties echter bedoeld?

Het antwoord is misschien ook te vinden in de triptiek, ditmaal op de binnenste panelen van de *tuin der lusten* die in juist het omgekeerde voorstelt van zijn buitenkant.

Hier word een wereldbeeld getoont van de mens als zondig schepsel die zich laat leiden door zijn lusten, geslachtsdrift, ongelooft,..

De binnenkant laten zich ook lezen als de treurige historie van de mensheid dat begint bij de zondeval van Adam en Eva in het linkerpaneel, het middenpaneel met alle verleidingen waarop de mens gretig op ingaat en uiteindelijk rechts het onvermijdelijke eindpunt waar dit alles tot leidt; de hel met al zijn verschrikkelijke monsters en martelingen.⁷²

Er is op de binnenkant dus sprake van een dystopie, een verdorven wereld van dierlijke impulsen die tot niets goed zullen leiden.

Waar de kromming dus voor staat is het onvermijdelijke falen van de mens in zijn zoektocht naar een utopische wereld doordat de mens steeds moet worstelen met zijn dichotome karakter dat schommeld tussen het dierlijke en het goddelijke.

Een tweede contextuele laag die rond deze *'baubles'* zit is nauw verwant met de filosofische geschriften van Peter Sloterdijk.

Zijn *'topo-ontologische'* houding is erg interessant in verband met dit onderzoek omdat zijn filosofie niet draait rond *'wat'* de mens is maar eerder *'waar'* hij zich bevindt.⁷³

Hij poogt in zijn trilogie van boeken getiteld *Sferen* doorheen de geschiedenis van de mens aan te tonen hoe wij als sociale wezens telkens bepaalde mentale objecten vormen die ons en

⁷¹ Pag. 449 Sloterdijk, P., Driessen, H (vert.) (2003). *Sferen. I Bellen, II Globes*.

⁷² Pag. 80-86 Vandenbroeck, P. (2002). *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*.

⁷³ Pag. 56 Van Tuinen, S. (2004). *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken*.

anderen binnen een immunologische bel houden ten opzichte van een 'buiten'.⁷⁴

In het eerste deel *Bellen* bestudeerd hij dualistische gedeelte sferen zoals de uitwisseling tussen het ongeborn kind en de moeders, de mystieke relatie tussen mens en God of de interfaciale ruimte.⁷⁵

In het tweede deel, *Globes* bouwt hij verder op deze gedachten maar herneemt het concept van 'in sferen zijn' op vlak van complexere, sociaal-politieke eenheden zoals steden, natiestaten, rijken en uiteindelijk wereldsystemen⁷⁶

Het laatste deel *Schuim* eindigt hij met de huidige stand van zaken waar een beeld word geschetst van de maatschappij waarin;

*"Onder druk van de hybridiserende dichtheid (...) van televisiekanalen, autowegen, vakantiebestemmingen, consumptiegoederen en het internet veelkamersystemen ontstaan [zijn], waarin iedere leefeenheid zijn eigen leefwereld kent. De moderne huishoudens zijn introverte microsferen en de bewoners moeten begrepen worden als producten van hun eigen luxueuze interieur..."*⁷⁷ – Sjoerd van der tuinen

Gekoppeld aan de sferen-trilogie is ook nog het kortere boek het *Kristalpaleis, een filosofie van de globalisering* van belang geweest omdat hierin dieper word ingegaan op de ontwikkeling van globalisering en de vorming van het beeld van de aarde.

Hierin worden drie grote periodes onderscheiden. Allereerst de kosmisch-uranische globalisering uit de klassieke oudheid, de aarde globalisering tussen 1492 en 1945 door verscheidene ontdekkingsreizigers zoals Columbus en Magelhaes met de bijbehorende imperialistische politiek en als laatste de periode waarin wij zitten die van de electronische globalisering.⁷⁸

Het is ook deze laatste die een van de grootste problemen lijkt te vormen voor enige authentieke uiting van iets exotisch.

Waar tijdens de periode van de 'tweede' globalisering door de ontdekkingsreizigers van de wereld nog oneindig leek uit te dijen en waar lange afstanden het vreemde des te meer exotisch maakte⁷⁹ krimpt de wereld in onze tijd in tot een digitaal, dimensieloos punt.⁸⁰

Maar hoewel deze verdichting zorgt voor een de-exotisering van punten op de aarde is deze nog steeds uniek in zijn geheel genomen.

De aarde is *"Het exemplarische dubbelwezen waarin het empirische zich met het transcendentale verenigt – enerzijds een gewoon onderwerp van gewoon onderzoek en anderzijds een singuliere drager van singuliere verstandelijke wezens. Als de ster waarop de sterrentheorie geboren werd, licht de aardbol vanbinnenuit fosforescerend op."* - Peter Sloterdijk⁸¹

Als - de tot nu toe - enige planeet waarop leven vatbaar is in al zijn verscheidene vormen is onze planeet op kosmologisch vlak een van de meest diverse en exotische plaatsen in het universum. De uitheemsheid in dit 'tellurische' schilderij word dus bereikt door het besef te vormen dat wij als soort een unieke plaats innemen in een grote anthropofugale ruimte die voor een heel groot

⁷⁴ Pag. 64 Van Tuinen, S. (2004). *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken*

⁷⁵ Pag. 341-342 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2003). *Sferen. I Bellen, II Globes.*

⁷⁶ Pag. 61 Van Tuinen, S. (2004). *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken*

⁷⁷ Pag. 63 Van Tuinen, S. (2004). *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken*

⁷⁸ Pag. 16 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.*

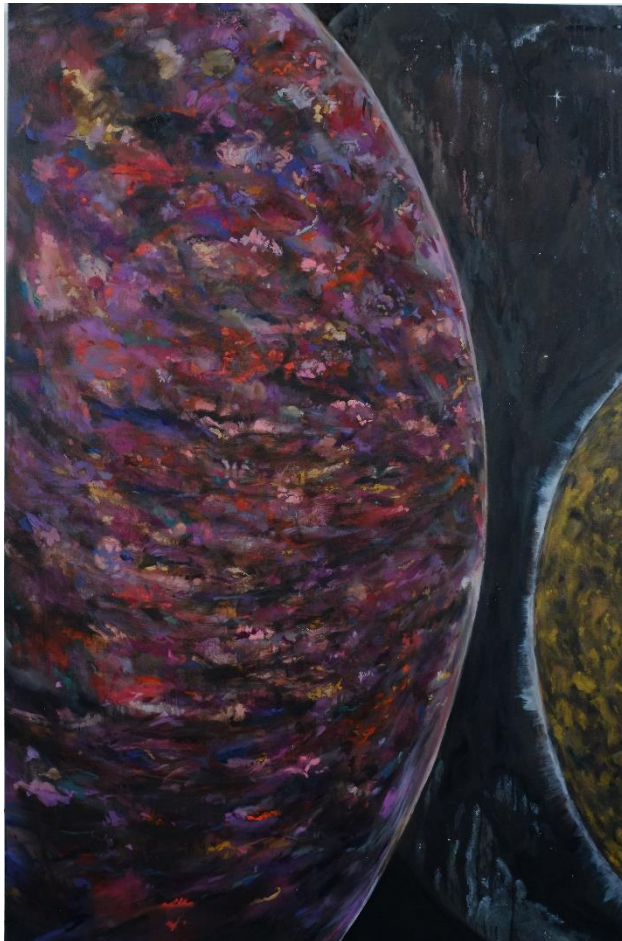
⁷⁹ Pag. 271 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.*

⁸⁰ Pag. 19 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.*

⁸¹ Pag. 32 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.*

deel bestaat uit gewoonweg niets.

5.3 Bauble IV



FIGUUR 12 - BAUBLE IV (2014), 120x90CM

melancholie geassocieerd.⁸⁴

In dit niets echter werd toch gezocht naar andere kosmische lichamen die interessant waren voor af te beelden.

De planeet die dit schilderij voorstelt is de 6^{de} van ons zonnestelsel⁸², onbewoonbaar weliswaar maar toch verbonden met de mens door een eeuwenoude fascinatie met het thema van de melancholie.⁸³

Op dit werk – Bauble IV – zien we dus het hemelse lichaam Saturnus en een van zijn manen.

De representatie van de planeet is natuurlijk niet volgens de wetenschappelijke normen correct zo zijn bijvoorbeeld zijn de zo bekende ‘ringen’ die in een baan rond de planeet draaien afwezig. Ook de maan (Janus) die nog rechts deels in beeld is, is proportioneel veel te groot.

Maar het was nooit de intentie van dit werk om Saturnus realistisch af te beelden, het ging eerder om het melancholische gevoel dat gepaard ging met de ontwikkelingen van deze en de vorige sferische voorstelling. Saturnus is hier, in tegenstelling tot het vorige werk perfect rond afgebeeld en deze ‘zuivere’ geometrische vorm (en geometrie in het algemeen) worden vaker met de

“De indruk van het verhevene kan ook op een heel andere manier ontstaan, namelijk wanneer wij ons een pure grootheid voorstellen, in ruimte en tijd, waarvan de onmetelijkheid het individu tot niets reduceert. (...) Wanneer de nachtelijke hemel ons letterlijk talloze werelden opdringt – in al die gevallen voelen wij onszelf tot niets gereduceerd, we voelen ons in onze hoedanigheid van individu, van bezield lichaam, van vergankelijk verschijnsel van de wil, als een druppel in de oceaan verloren en gaan in het niets verdwijnen.”⁸⁵

Het is deze quote van de filosoof Arthur Schopenhauer die perfect uitdrukt hoe het werk zou moeten communiceren. Hij verbindt de melancholische stemming, maar geeft deze echter wel de kracht van iets dat tegelijk ‘verheven’ kan zijn.

Deze notie van het verhevene ligt eigenlijk in het verlengde van wat we al zagen bij de historische inleiding van de romantische periode waar het echter onder invloed van Kant het

⁸² <http://simple.wikipedia.org/wiki/Saturn>

⁸³ Pag. 5 Késenne, J. (2011). *esthetica van de melancholie*.

⁸⁴ Pag. 31-37 Késenne, J. (2011). *esthetica van de melancholie*.

⁸⁵ Pag. 259-260 Schopenhauer, A. (1997). *Wereld als wil en voorstelling*.

voornamelijk subliem werd genoemd. Hoewel er onderling verschillen zijn tussen Schopenhauer en Kant⁸⁶ zijn deze voornamelijk mentaal van aard en hebben de verschillende termen niet of weinig impact op hoe men een subliem/verheven werk interpreteert.

De notie van het sublieme heeft me steeds hard aangetrokken omdat die werken ook steeds het extreme opzoeken. Plaatsen zoals uitbarstende vulkanen, stormen op zee, oneindige bergketens en woestijnen die vaak de setting zijn voor zulke schilderijen bezitten altijd wel een uitheems gevoel. Het zijn zoals Sloterdijk het noemt *'plaatsen zonder zelf'*.⁸⁷

Van de twee 'types' van Kants sublieme is dit werk een uiting van het mathematische sublieme waarin men geconfronteerd wordt met een onvoorstelbaar groot object.

Dit object in *Bauble IV* is zowel het fysieke hemellichaam Saturnus dat als 'gasreus' nog vele malen groter is dan onze aarde en waarvan de grootte zo ontzagelijk is dat ze de voorstelling ervan ontgaat.

Maar ook als mentaal concept van de melancholie zelf beeldt *Bauble IV* / Saturnus hier een gevoeligheid uit die oneindig groot is.

De melancholie *"draagt het verlangen in zich naar een wereld waarin men zelfs niet eens geboren werd. Daarom is het een utopisch verlangen"*⁸⁸

Er is dus sprake van een verlangen dat zich nooit kan vervolledigen⁸⁹ waarin het subject het oneindige of kolossale ervaart als iets dat zich niet afspeelt in de fysieke ruimte, maar in de tijd en waar de denkbeelden aan een utopie zich telkens weer herhalen doorheen de geschiedenis.⁹⁰

⁸⁶ Pag. 473-592 Schopenhauer, A. (1997). *De wereld als wil en voorstelling*.

⁸⁷ Pag. 164 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*.

⁸⁸ Pag. 110 Késenne, J. (2011). *esthetica van de melancholie*.

⁸⁹ Pag. 110 Késenne, J. (2011). *esthetica van de melancholie*.

⁹⁰ Pag. 109 Késenne, J. (2011). *esthetica van de melancholie*.

6. Nieuwe lichamen

De vraag die centraal staat in dit onderzoek is doorheen de vorige hoofdstukken vanuit een steeds wisselend standpunt onderzocht; het geografische aspect werd in hoofdstuk een besproken met de werken *de panter* en *het luipaard* die zoals we concludeerde vast bleven hangen op louter de stereotype weergave van wat misschien in de vroeg 20^{ste} eeuw nog als exotisch werd ervaren maar nu algemeen gekend is.

We gingen verder met het grote panorama landschap *the age of aquarius* die nog steeds een landschap was maar dit gegeven was al – zeker contextueel – niet meer te vinden op deze aarde en zo poogde al een hogere uitheemsheid te bereiken.

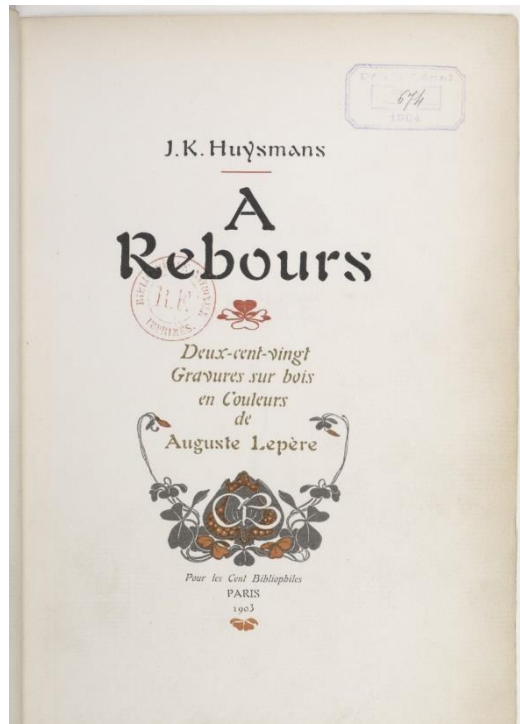
Deze evolueerde dan weer naar de *Bauble*-reeks die het landschap abstraheerde tot een sferische samenraapsel van associaties.

In de volgende pagina's gaan we ons studieveld echter verleggen van het 'waar' naar het 'wie' of 'wat' en toesten we deze portret schilderijen aan hun capaciteit om tot iets uitheems te komen

6.1 Het portret van Jean Des Esseintes

Om te starten met dit hoofdstuk bespreek ik mijn portret van Jean Des Esseintes.

Hij is het hoofdperson uit de roman *À rebours* (Tegen de keer) van Joris-Karl Huysmans, het boek dat als een van de hoofdwerken uit het Decadentisme wordt gezien.^{91 92 93}



FIGUUR 13 - ILLUSTRATIE DOOR AUGUSTE LEPÈRE (1903)

Des Esseintes stamt uit een adellijk geslacht, maar is door een incestueuze genealogie slechts een *'bleekzuchtige jongen met ingevallen wangen, staalblauwe ogen en een zwak zenuwstel'*⁹⁴ dat aan de basis ligt voor de latere fysieke aftakeling in zijn leven.

Al vroeg in zijn leven zullen zijn misantropische trekken naar boven komen als hij beseft dat;

*"De wereld voor het grootste deel uit schurken en gekken bestond. Hij had niet de minste hoop bij andere dezelfde neigingen en dezelfde antipathieën te vinden; geen hoop één te worden met iemand die net als gij genoeg schiep in opzettelijk verval; geen hoop dat zijn scherpe en grillige geest aansluiting zou kunnen vinden bij die van enig schrijver of geleerde."*⁹⁵

⁹¹ <http://www.cuttingedge.be/boekenstrips/joris-karl-huysmans-tegen-de-keer>

⁹² Pag. 253 Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*.

⁹³ Pag. 56 Van Os, H., Bel J., et al (2002). *Fatale vrouwen. 1860-1910*.

⁹⁴ Pag. 30. Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

⁹⁵ Pag 35. Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

En ook dan al begint er in zijn hoofd al een plan te vormen voor een 'roerloze ark'⁹⁶ waar hij zich buiten alle menselijke dwaasheden kan vertoeven.

Als hij uiteindelijk een huis in het afgelegen Fontenay (nabij Parijs) vindt laat hij dit ombouwen tot een kunstmatig paradijs waar hij zich kan verliezen in zijn neuroses, dromen en herinneringen.

Hij zal ook vanuit dit toevluchtsoord zijn liefde voor literatuur, parfums, edelstenen, likeuren, kunst etc. oeren aan de lezer.

Echter zullen al zijn pogingen tot ontvluchting zijn zwakke zenuwstel steeds sterker ontmijnen tot hij op het einde van het boek zijn veilig haven moeten verlaten, tot zijn grote smart.

De escapistische trekken van zijn bestaan worden ook subtieler weergegeven. Een van zijn kamer in zijn huis zal hij inrichten als een kajuit.

Hier word terecht door Stephen Werner de analogie met Baudelaire zijn gedicht 'Le voyage' opgemerkt in zijn analyse van Huysmans zijn boek⁹⁷ en word zijn preoccupatie met reizen - zij in de mentale zin - benadrukt.

En deze dichter zal ook een erg prominente plaats innemen in Des Esseintes huis en hij zal een triptiek van gedichten op zijn schoorsteenmantel te vinden zijn.⁹⁸

Ik citeer een passende passage uit een van de drie gedichten van Baudelaire dat evengoed een 'biografisch' gedicht van het leven van Des Esseintes zou kunnen zijn;



"De vijand

*Niets dan een duister onweer is mijn jeugd
geweest
Waardoor een enkele keer wat zonnestrallen
schenen;
Donder en regen zorgen er voor zo'n tempeest
Dat uit mijn tuin het blozende fruit haast is
verdwenen.*

*Mijn herfstig denken is tot het besluit gekomen
Dat ik nu echt de handen slaan moet aan de
ploeg,
Tot redding van de grond die onder water
stroomde
En waar de drassigheid gaten als graven sloeg.*

*Vinden de nieuwe bloemen die mijn droom
voorvoelt
In deze bodem, als een oever uitgespoeld,
Wel de mystieke voeding die hen deed groeien?*

*- O diepe droefenis! De tijd vreet aan het leven,
De onbekende Vijand die ons hart aanvreet
Wordt sterker van het bloed dat we hem moeten
geven!"⁹⁹*

FIGUUR 14 - PORTRET VAN DES ESSEINTES (2013), 70x50CM

⁹⁶ Pag. 36 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

⁹⁷ <https://books.google.be/books?id=D2o5rRW4178C&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>

⁹⁸ Pag. 49 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

⁹⁹ Pag. 41 Baudelaire, C., Verstegen P. (vert.). (1995). *De bloemen van het kwaad*.

Ook zal hij op een bepaald ogenblik de impuls krijgen om naar Londen te gaan; dé stad voor de dandy in de historische context.¹⁰⁰

Echter voor hij in Londen aankomt zal hij op de weg naar het station voor de trein te nemen al in zijn geest vertoeven in een visioen van zijn imaginaire Londen.

Als hij een tussenstop maakt in de 'Bodega' reminisceert hij over de boeken van Dickens die de eigenlijk aanzet waren voor de uitstap.¹⁰¹

Daarna zal hij nog een laatste stop in een restaurant maken en daar neemt hij uiteindelijk de beslissing maken om toch niet te vertrekken.

Deze vrij irrationele beslissing neemt hij op de grond van een eerdere uitstap naar Nederland die hij maakte maar waar hij erg gedesillusioneerd van terugkeert.¹⁰²

"Waar was het tenslotte nog goed voor om nog een stap te doen als men zulke schitterende reizen kan maken vanuit een stoel? Was hij al niet in Londen, waarvan geuren, sfeer, inwoners, voedsel en huisraad hem omringden? Wat kon hij verwachten daar te vinden behalve nieuwe teleurstellingen, zoals vroeger in Holland?"¹⁰³

Hij zal dus de geestelijke ervaring verkiezen die hij opdoet in dat café boven de actuele, fysieke reis zelf.

Hij zal dus keer op keer zijn vlucht nemen in een mentale wereld maar deze vluchtpogingen zullen steeds van korte duur zijn en steeds moeten er nieuwe impulsen gezocht worden om zijn zinnen af te leiden.

Ook hier weer is er een mooie analogie met de poezie van Baudelaire, dit keer uit het gedicht 'Le voyage' waar ik een deel uit citeer:

*"Vreemd lot waardoor ons reisdoel zelf aan't dwalen slaat,
Of nergens is, een plaats die wij niet kunnen weten!
Waardoor de Mens, hoewel de hoop hem nooit verlaat,
Om rust te vinden steeds op zoek blijft, als bezeten!"¹⁰⁴*

100 <https://books.google.be/books?id=D2o5rRW4178C&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false>

¹⁰¹ Pag. 177 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹⁰² Pag. 188 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹⁰³ Pag. 188 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹⁰⁴ Pag. 433 Baudelaire, C., Verstegen P. (vert.). (1995). *De bloemen van het kwaad*.

De opbouw van het portret is verwant aan werken van Giuseppe Arcimboldo (1523-1593) of ook met sommige portretten van een meer recentere kunstenaar Glenn Brown (1966-*). Waar Archimboldo nog vrij figuratief en 'braaf' te werk gaat waarbij het portret vaak bestaat uit verzamelingen van individuele elementen die samen de illusie van een gezicht vormen zien we bij Brown al meer dat het vormeloze aspect op de voorgrond treedt.



FIGUUR 15 - GLENN BROWN – INTERNATIONAL VELVET (2004), 157x122CM

Bij Brown zijn de portretten niet meer herkenbaar maar eerder een bewegende, rottende klomp materie.¹⁰⁵

Sommige van de 'personen' in zijn schilderijen hebben alle kwaliteiten van een normaal persoon verloren en hun lichamen en gezichten worden; *"A blistering mass of living flesh, eating away at the very essence of the subject. Surface seems to be dissolved into animated matter as violated, diseased and contaminated skin takes on the appearance of the soft tissue that lies beneath the protective bodily membrane."*¹⁰⁶

Brown gaat dus een stap verder in zijn portretten en worden de eigenschappen van huid, fruit en bloem potentieel verwisseld worden¹⁰⁷ en daarbovenop komt de poging om deze huid weer te geven als een die aan het muteren is of aan het rotten.¹⁰⁸

Ook is Brown zijn fascinatie voor science fiction en de daarbij horende panoramische landschappen die hij maakte zoals *Bocklin's tomb (1998)* of *Jesus the living dead (1997-1998)* voor mij een blijvende

inspiratiebron geweest en hebben bijvoorbeeld invloed gehad op de compositie van *The age of aquarius*.

Maar ook *The tragic conversations of Salvador Dalí (1998)* en *The Aesthetic Poor (for Tim Buckley) (2002)* waren voor mij revelaties gezien dat ze beide gebaseerd waren op werk van John Martin, een schilder uit de eerste helft van de 19^{de} eeuw die panoramische, apocalyptische landschappen schilderde en voor mij een van de interessantste kunstenaars is die het thema van het sublieme probeerde uit te beelden.

¹⁰⁵ Pag. 24 Gruneberg, C., et al. (2009). *Glenn Brown*.

¹⁰⁶ Pag. 23 Gruneberg, C., et al. (2009). *Glenn Brown*.

¹⁰⁷ Pag. 144 Gruneberg, C., et al. (2009). *Glenn Brown*.

¹⁰⁸ Pag. 25 Gruneberg, C., et al. (2009). *Glenn Brown*.

Mijn beeld is echter opgebouwd uit de tropische bloemen en planten die Des Esseintes in een van zijn neurotische buien begint te verzamelen.

Zijn voorkeur gaat specifiek uit naar exotische bloemen omdat deze niet verwant zijn aan de lagere 'gewone' planten.

Zijn uitverkozen fauna getieren enkel in een artificieel bestaan; in glazen paleizen.¹⁰⁹

De analogie met zijn eigen geïsoleerde bestaan is overduidelijk en probeer ik weer te geven door een claustrofobische kadraage waarbij hij in de duisternis zit van zijn vertrek en er enkel licht valt door een deel van het venster op de achtergrond.

Niet enkel dit aspect is van belang, er is nog een ander kenmerk dat hij zoekt in de fauna.

Hij had voordien al kunstmatige bloemen laten vervaardigen, maar dit keer gaat hij nog een stap verder en wil hij: *"Na de kunstbloemen die de werkelijke na-apen, (...) natuurlijke bloemen die er precies zo uitzagen als onechte."*¹¹⁰

Hier komen we dus ook bij het brandpunt dat het boek keer op keer aanhaalt en waar de titel al expliciet naar verwijst; tegen de keer of zoals de Engelse titel van het boek; *Against Nature / Against the Grain*.¹¹¹

Ook gaat het intrinsieke 'exotische' karakter van de planten verlegd worden, het gaat hier om bijna onwerkelijke, gefantaseerde soorten.

De bloemen die hier het gezicht vormen pogen iets te zijn wat ze niet zijn, uitheemse soorten die natuurlijk horen te zijn maar die een hoog on-natuurlijk karakter hebben.

Dit word al snel duidelijk bij de prachtige passages waarbij Des Esseintes elke soort uitgebreid analyseert;



FIGUUR 16 - PORTRET VAN DES ESSEINTES (2013) (DETAIL)

*"..Dit keer hadden ze erg veel weg van een kunsthuid, doorgroefd met onechte aders. De meeste, als waren zij door syfilis of lepra bijna geheel weggevreten, vertoonden doodsbleke lapjes vlees, met rode uitslag dooraderd en met huidschilfers gedecoreerd; andere zagen er opgeblazen uit door uitbranding, met blaren overdekt door brandwonden, er waren er ook die een harige oppervlakte bezaten, vol zweren en venerische gezwellen; ten slotte leken enkele variëteiten met verschillende soorten verband te zijn bedekt, ingevet met zwarte, kwikhoudende reuzel, ingesmeerd met groene belladonna-zalf, bestoven door stoffjes en een gelige jodoformpoeder."*¹¹²

De waslijst van planten bevat onder andere; de Caladium, Anthurium, Cyripedium, Encephalartos Horridus, Tillandsia Lindinii om enkele van de meest obscure gevallen weer te geven.

Uiteindelijk zal hij zijn volledige collectie bewonderen en beseffen dat zijn doel is bereikt en *"...geen enkele bloem leek*

¹⁰⁹ Pag. 132 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹¹⁰ Pag. 133 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹¹¹ http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%80_rebours

¹¹² Pag. 134 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

echt; het was alsof de mens stof, papier, porselein en metaal aan de natuur had geleend om haar in staat te stellen deze wangedrochten te scheppen"¹¹³

Maar toch onderkent hij de tekortkoming van de natuur, die hij verwijt niet de kunstmatigheid van menselijke handen te kunnen imiteren dus maar op haar vertrouwde organische elementen berust voor te totstandkoming van dit gruwelijke ensemble van planten. ¹¹⁴

Het portret word bijna verscheurt en onderlinge elementen vechten voor aandacht in het beeld. Deze juxtapositie; enerzijds het 'gezicht' waarnaar de titel verwijst en anderzijds de amorfe, vegetatieve elementen waaruit nu net dit gezicht gevormd word, is volgens Julia Kristina in 'Over schoonheid' goed geanalyseerd als zijnde;

*"..het abjecte, de spil tussen subject en object, het niet-meer-subject en het nog-niet-object zijn, het ondifferentieerbare en onbespreekbare membraam dat fysieke walging provoceert."*¹¹⁵

Nu net deze fysieke walging word ook opgezocht door Des Esseintes zelf in zijn exotische flora.

In dit werk komen niet zozeer de zoektocht naar de kracht van het exotische of uitheemse aan bod maar het werk is en blijft voor mij een sleutelpositie innemen in mijn oeuvre.

En hoewel het werk niet uitdrukkelijk een exotische locatie opzoekt wat in de vorige hoofdstukken wel het geval was raakt het wel aan het probleemgebied van het uitheemse door op zoek te gaan naar iets dat vreemde, onbekend of wat we hier als abject benoemden.

Het portret speelt zich ten eerste al af in de microkosmos dat het huis van een decadent personage dat op het gebied van interieur al makkelijk escentriek te noemen is.

In deze claustrofopische 'roerloze ark' zien we het portret van een man of beter; dat zouden we moeten zien. Waar normaal een gezicht te zien is woekerd nu een massa aan exotische planten. Ook het feit dat er nu een rechtstreekse relatie is tussen de literatuur en het beeld waarbij een personage uit een boek word gebruikt als onderwerp maakt dat het werk geen echte basis meer vind in het reële en zoekt zijn inspiratie van de wereld 'in' het boek.

*"Toen Huysmans de autobiografie van zijn held schreef, legde hij slechts de merkwaardige bekentenis af van een verdorven, eenzame persoon, maar tegelijk beschreef hij het ziektebeeld van een door en door verrotte materialistische samenleving.. Natuurlijk! Voordat een decadent personage van dit kaliber en een boek als dat van Huysmans in een mensenhoofd konden ontkiemen, moesten wij wel zijn geworden wat wij zijn – een geslacht dat op sterven na dood is."*¹¹⁶

Deze uitspraak van D'Aurevilly uit 1902 is gericht tegen het boek. Maar als de aangehaalde voorwaarde nodig waren voor het literaire personage van Des Esseintes te schrijven legt dat ook niet deels bloot waarom er gekozen word om hem terug af te beelden in dit 'fin de siècle' van de 20^{ste} eeuw?

¹¹³ Pag. 138 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹¹⁴ Pag. 139 Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*.

¹¹⁵ Pag. 27 Verminck, M., et al. (2008). *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*.

¹¹⁶ Pag. 237, Pag. 411 Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*.

6.2 Gynoïdes

In het vorige werk lag de nadruk op mijn fascinatie van de decadente periode waarbij vooral de kenmerken van het afsluiten van de buitenwereld en het cultiveren van een rijke binnenwereld mij prikkelde.

Deze leken mij ondanks hun afstand in tijd nog steeds een grote relevantie hebben in een meer concrete hedendaagse setting waar we als hyperindividualistische wezens leven.¹¹⁷

We bespreken in dit deel de ontwikkeling die verder gaat over het lichaam als uitheems gegeven. Werken die eigenlijk ontstaan zijn op het einde van mijn periode als 'student' in het atelier en geven zoals ik het zie pas een nieuwe ontwikkeling weer.

Dit in zowel beeld-taal als inhoud die voortbouwt op mijn fascinatie voor het exotische of uitheemse maar probeert deze in plaats van te zoeken in bestaande vormen, deze zelf te creëren, te laten groeien.

Starten doen we met het laatste portret dat ik maakte voor mijn 'EXIT' tentoonstelling.

Dit beeld is verwant aan een ander portret *Salomé beheaded* van hetzelfde jaar geschilderd op een al bestaand werk en toevallig van dezelfde kunstenaar, Francesco Ribera (1907-1996).

Het origineel beeld toont ons zoals in veel van zijn werk een licht erotische spaanse vrouw of 'mujer' weer.



Het was hier dat de blik die me aantrok, maar ook de toevalligheid dat er nog een kopie van hem in het atelier stond die zorgde voor een extra uitdaging en dat ze eventueel in een reeks konden samenwerken van 'overpaintings'.

De overschildering stopte deze keer echter niet bij het beeld zelf maar zal ook de periferie aantasten; het werk maakte deel uit van een onafscheidbare houten kader die in het proces ook werd 'meegeconsumeerd'.

Hierover gaan we later dieper op in als we het tweede portret bespreken; de focus van uitheemse transformatie in dit beeld ligt ook voornamelijk op het vrouwelijk personage, de kader zal in de eerste plaats een ornamentele functie vervullen hoewel deze elementen wel het 'innerlijke' van het personage weergeven.

FIGUUR 17 - FRANCISCO RIBERA GOMEZ - 'MUJER' (DATUM ONBEKEND), AFMETINGEN VARIABEL

¹¹⁷ <http://meditatiemystiek.blogspot.be/p/peter-sloterdijk.html>



FIGUUR 18 - PORTRET VAN EEN GYNOÏDE (2014), 50x50

een glimp van haar innerlijk, een aaneenvoeging van draden en scharnieren.

De titel van het werk luidt: *Portret van een gynoïde*.

Het duidt zoals zo vaak aan wat de essentie is van wat we in het werk te zien krijgen; een robot of beter gezegd androïde wat een grotere gelijkenis met de mens impliceert.

Het verschil tussen androïde en gynoïde echter is dat de laatste steeds naar de vrouwelijke anatomie is gericht en in literatuur en films (Philip K. Dicks *Do androids dream about electric sheep* of *Ghost in the Shell 2: innocence*) vaak sterke implicaties heeft met de seksuele functies.

Het is met deze ambiguïteit tussen het erotiserende en het robotische dat ook in het werk van de surrealist Hans Bellmer terugkomt en dat ook een inspiratiebron was voor dit portret.

In zijn fotoreeksen getiteld *La poupée* fotografeert hij poppen die hij met de hulp van zijn broer bouwde. De eerste versie zal nog bestaan uit papier maché en houten ledematen maar zal al snel vervangen worden door een complexere pop met een centraal kogelgewricht waarop ledematen in verscheidene posities konden worden geassembleerd (en gedeconstrueerd)¹¹⁸

Het is voornamelijk de unheimlichkeit die de poppen uitdrukken die me aantrok tot zijn foto's en wat er ook overgebracht werd met mijn werken die rond gynoïdes gaan.

Deze enigszins crypische omschrijving van de genoemde uitheemse transformatie vond plaats tijdens het proces van het overschilderen van het origineel waarbij er zelden concrete compositionele of inhoudelijke beslissingen worden genomen maar het origineel slechts als drager zien. Tijdens dit proces kroop er een soort van a-corporaliteit over het lichaam van de vrouw.

De twee ogen werden mechanische lenzen die beredeneerd en koud terugkeken van achter een masker dat bestond uit een infusie van synthetische stoffen en metaal.

Haar borsten – die in het origineel bedekt bleven – toont ze nu.

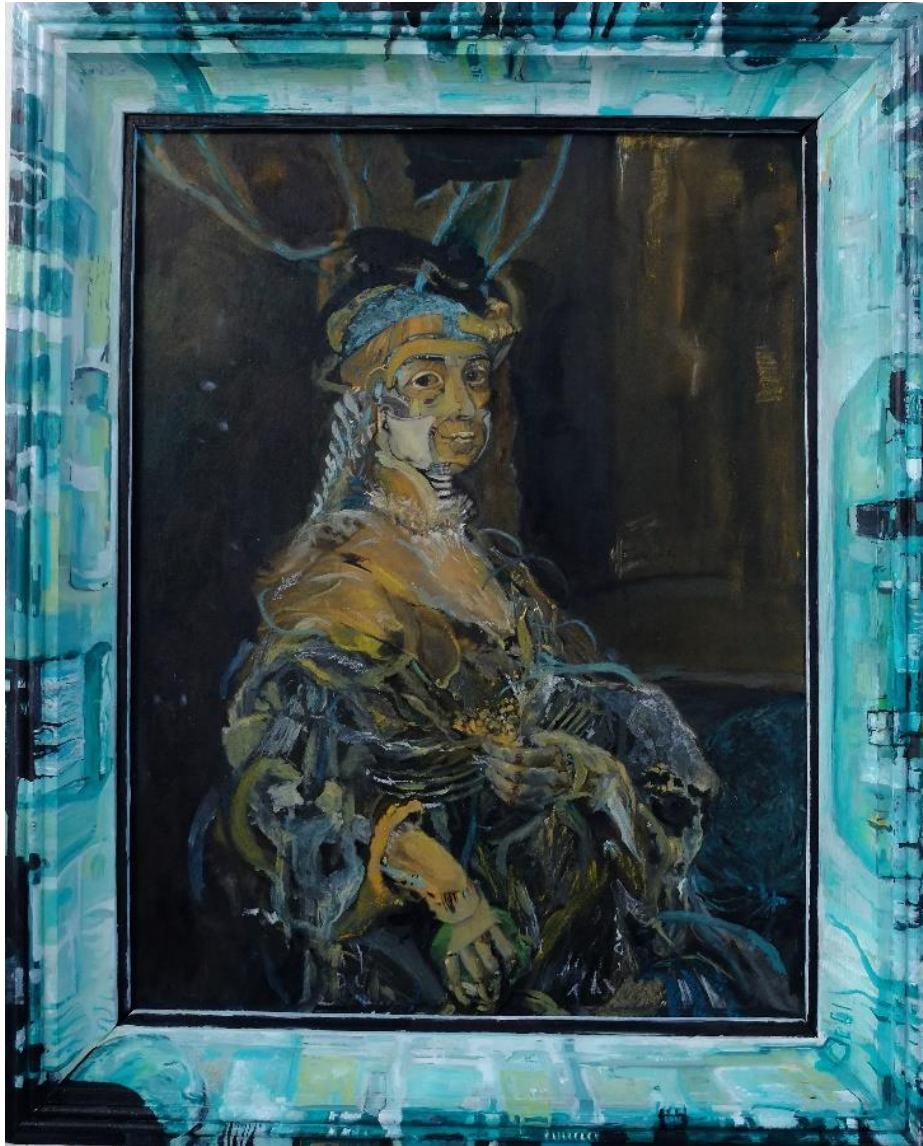
Maar zelfs deze zijn verstoken van leven, wasachtige siliconen die slechts de schijn van opwinding moeten opwekken.

Tussen haar hals en handen zien we nog



FIGUUR 19 - HANS BELLMER - LA POUPEE (1936), 11.75x7.78CM (DETAIL)

¹¹⁸ Pag. 34-36 Jelinek, E., Zacharias, K. (2010). *Hans Bellmer – Louise Bourgeois. Double sexus*.



FIGUUR 18 - DATA-TRANSFER (2014), 75x55CM

In het volgende portret gaat het wederom om een gynoïde maar hier is de erotiserende sfeer niet meer aanwezig.

Een van de redenen hiervoor is omdat het originele beeld niet afkomstig was van Francesco Ribera maar van een onbekende meester uit de 16^{de} 17^{de} eeuw (dit is een schatting, het kan ook een recentere kopie zijn maar de pose en de klederdracht met de 'kraag'¹¹⁹ suggeren deze tijdsperiode)

Ook wou ik verder experimenteren met de kader die hier een essentiële functie vervult om het beeld te lezen.

De vergrote anachroniteit waarbij er een 'profaan' portret van een vrouw uit de 16^{de} à 17^{de} eeuw word 'geconsumeerd' en verwerkt tot een project van een vrouwelijke lichaam in de toekomst geeft het portret al op een basisniveau een grotere gespletenheid die als uitheems word ervaren.

¹¹⁹ <http://nl.wikipedia.org/wiki/Molensteenkraag>

Het gezicht is hier in tegenstelling tot de *gynoid*e in veel exacter detail opgebouwd, maar lijkt desondanks ouder te zijn doordat het synthetische materiaal dat vlees moest simuleren is hier niet aanwezig, maar vervangen door bronzen platen, veren en obscure mechanismen.

De titel van dit werk is *Data-transfer* en heeft niet zozeer te maken met het portret maar moet gezocht worden in de act die er voor onze ogen afspeelt; een van informatie uitwisseling. Deze is echter impliciet in elk kunstwerk aanwezig (of in extrema in elke menselijk cultureel product) en dus praktisch verwaarloosbaar als meerwaarde of toch zeker om de titel hier expliciet te laten naar verwijzen.

De tweede en eigenlijke uitwisseling gebeurt subtieler en, in het beeld zelf.

Hierin speelt de kader van het werk een kritieke functie; deze is ook beschilderd en geeft de randen weer van een beeldscherm of interface.

Wat we dus eigenlijk te zien krijgen is de uitwisseling van data tussen het afgebeelde personage en een onbekende toeschouwer dit niet samenvalt met onszelf en dit geeft ons de kans om 'tussen twee bliken in' waar te nemen; die van de 'host' en die van de 'reciever'.

Met dit portret probeer ik bloot te leggen van hoe een groot belang informatie is geworden als essentieel menselijk gebruiksmiddel (die ik zelfs bijna durf gelijkstellen met de meest primitieve zoals voedsel, water, kleding en beschutting).

Nog verder bouwend op deze gedachte en in het verlengde van het 'narratief' van het werk is de vraag die ik wou overbrengen de volgende; "Wat als we de capaciteit verkrijgen om hele bewustzijn over te brengen op andere fysieke dragers?"

Dit zijn nochtans niet uitsluitend gedachten uit het huidige tijdsperk maar komt doorheen de geschiedenis vaker terug onder de vorm van bijvoorbeeld de 'homunculus', de 'golem', 'frankenstein' of 'automatons'. Verhalen en fantasieën die steeds draaien rond zelf leven scheppen.¹²⁰

Een andere belangrijk concept bij dit werk is het virtuele. Het virtuele dat ook een gebied dat zeer onderhevig is aan escapistische tendensen, men denkt hierbij maar aan het internet of games die de gebruiker vervoeren in een totaal omvattende digitale wereld.

Terugkomend op Sloterdijk:

*"Heeft men zich een beeld gevormd van de aardse globalisering als fundamentele gebeurtenis van de moderne tijd, dan zal men gaan begrijpen waarom de huidige, derde, globalisering, in gang gezet door de snelle beelden op internet, tot een algemene ruimtecrisis leidt. Die crisis wordt met het even gangbare als duistere begrip 'virtualiteit' aangeduid. De virtuele ruimte van de cybernetische media is de moderne vorm van het 'buiten' (...) Het word als technologische exterioriteit aan de man gebracht – met andere woorden als een 'buiten' waarin geen 'binnen' aan beantwoord."*¹²¹

Het is dus ook met het virtuele dat er enorme mogelijkheden ontstaan om een nieuw 'buiten' te verkennen en weer te geven. En het is ook dit gebied dat in de loop van de komende jaren enkel maar gaat groeien en waarbij de scheidingslijn tussen het virtuele en het reële steeds dunner zal worden.

¹²⁰ Pag. 188-189 Van den Braembussche, A., Vermeulen, A. (2008). *Baudelaire in cyberspace. Dialogen over kunst, wetenschap en digitale cultuur.*

¹²¹ Pag. 51 Sloterdijk, P., Driessen, H (vert.) (2003). *Sferen. I Bellen, II Globes.*

8. Eindbesluit

Doorheen dit onderzoek ging ik op zoek naar mogelijkheden om een authentieke exotische ervaring op te roepen.

Al snel trok ik de conclusie dat het exotische zoals dat traditioneel wordt afgebeeld niet meer voldeed aan wat ik wou bereiken doordat het dogmatische karakter van de term bepaalde vooronderstellingen maakte die ik niet wou voorbijgaan.

Om dus deze vooronderstellingen teniet te doen en voorbij te gaan, probeerde ik andere mogelijkheden te bekijken om het probleem op te lossen.

Allereerst werd de term zelf aangepast; door het gebruik van het woord uitheems veranderde de semantische lading van iets dat simpelweg 'buiten' ligt naar iets dat onbekend is.

Deze term gaf me meer speling op contextueel vlak terwijl het wel breed genoeg bleef - zoals de term exotisme - om mijn werk te kunnen omvatten.

Verder werd er in dit onderzoek mijn werk van de vorige jaren beter bestudeerd en werd er een kritische houding aangenomen om zo een evolutie doorheen de verschillende schilderijen bloot te leggen.

Er van start gegaan met de meest typische exotische werken *de panter* en *het luipaard* waarbij er een verwantschap met de jungles van Rousseau werd opgemerkt.

Hoewel deze werken door hun tropische fauna en flora makkelijk kunnen ingedeeld worden als exotische schilderijen voldeden ze echter niet aan het overstijgen van het thema, iets wat Rousseau wel in slaagde doordat hij niet simpelweg afbeeldingen kopieerde maar deze ook nog eens transformeerde in autonome, authentieke plaatsen die eerder voorkomen uit zijn persoonlijke fantastische wereld dan de reële.

Verder bouwend op deze twee werken probeerde ik het stereotype beeld te vermijden.

Met *The age of aquarius* wordt dit proces in gang gezet. Het formalistische karakter van het werk leunt nog sterk naar de voorgaande maar probeert inhoudelijk dit te overstijgen door een complexere contextueel veld op te zoeken.

Dit veld dat in verschillende literaire bronnen – gaande van romans tot wetenschappelijke artikels – terugkwam had te maken met het concept van een netwerk.

Het netwerk dat alles omvatte maar waarin singuliere elementen toch van elkaar gescheiden bleven vormde een interessant gegeven.

Het allesomvattende netwerk waarin wij leven – of eerder de (digitale) globalisatie - leidde tot een afname van potentialiteit van het exotische door een enorme toename in snelheid zowel in transport als informatie.

Dit gegeven gekoppeld aan de filosofische geschriften van Sloterdijk leidde tot de ontwikkeling van een serie werken die over dit 'sferisch' denken gaan.

De *Bauble* reeks handelde ook over het uitheemse maar deden dit vanuit een conceptueller perspectief: het besteedde aandacht aan de mentale constructies die wij mensen ons eigen maken om zo in grote collectieven te leven.

Bauble III ging zodoende nadrukkelijk over de aarde als exotisch lichaam op kosmologisch vlak en besteedde ook aandacht aan het utopische karakter dat eigen is aan het werk.

Utopische gedachten werden omgevormd tot melancholische met de conclusie in *Bauble III* dat elke utopie slechts een droom naar perfectie is die onhaalbaar is.

Zo zal het volgende sferische schilderij *Bauble IV* handelen over de melancholie die wél als een perfect hemellichaam wordt afgebeeld. Het is de melancholie die de utopie in zich heeft maar deze ook overtreft door al vanaf het begin te weten dat deze niet haalbaar zal zijn.

Er werd in dit deel ook aandacht besteed aan het romantische concept van het sublieme waarvan deze twee werken ook een poging was.

In het sublieme als 'tactiek' vond ik een mogelijkheid om al bepaalde voorwaarden voor het uitheemse te bekomen; sublimateit verondersteld plaatsen en objecten die onwerkelijk zijn en (bijna) als transcendentaal worden aanvoelt. Het onmetelijke grote (in fysieke én mentale zin), onstuitbare krachten van de natuur en hun bijbehorende 'plaatsen zonder Zijn'¹²² zijn met andere woorden plaatsen waar we onze nietigheid als individu ervaren, een gevoel dat bepaalde overlapping vertoond met het exotische.

In het eerste en tweede hoofdstuk behandelde we voornamelijk het genre van het landschap (in zeker mate zijn zelfs de *baubles* ook geabstraheerde conceptuele 'landschappen').

Natuurlijk is dit genre van schilderijen zich op het eerste zich de beste vorm voor wat er wou bekomen worden; exotische schilderijen zijn historisch gezien heel erg vaak landschappen. Maar niet uitsluitend, en het is voornamelijk uit mijn studie van het Oriëntalisme dat het aspect van de 'Andere' dat ik ook de mogelijkheid zag om het uitheemse te proberen te ontwikkelen in portretten.

De eerste ervaring met het uitheemse in dit genre is het *Portret van Des Esseintes* waarbij de nadruk niet in de eerste plaats ligt op het exotische - hoewel er wel gespeeld werd met exotische elementen - maar eerder op het escapistische.

Het vluchten van de wereld in een fantasmatische droomwereld dat het hoofdpersonage zo typeerd, intrigeerde me zeer hard omdat dit mij opnieuw een nieuwe weg toonde waarlangs ik tot iets uitheems zou kunnen komen.

Deze droomwereld die hij creëerde is ook niet uniek en lijkt ook voor veel kunstenaars verwant aan het decadentisme, namelijk de symbolisten, een manier geweest te zijn om om te gaan met de steeds toenemende veranderingen in de maatschappij.

Eenzijds werd in dit deel van het onderzoek de kracht van de droom ontdekt als toevluchtsoord maar anderzijds werd ook het belang van het boek duidelijk, als katalysator voor deze droomwerelden op te roepen.

Het boek bezit een speciale eigenschap dat het een '*Intimior intimo meo*'¹²³ is en het heeft de capaciteit om in zijn vaak relatief compacte formaat hele werelden te bezitten en deze bestaan uitsluitend voor de lezer die ze oproept.

Doordat deze plaatsen slechts bestaan 'in' het boek zijn ze opvallend uitheems gezien de wereld van een boek niet fysiek te verkennen is, en doordat iedere lezer een ander beeld vormt is het boek een geweldig startpunt om mijn werk een grotere alteriteit te verlenen.

Met het *portret van Des Esseintes* kwam ook het aspect van het abjecte ter sprake.

Het is volgens mij ook dit element dat typerend is voor de verdere ontwikkelingen in de volgende portretten van de *Gynoïde* en *Data-transfer* waar de grens tussen object en subject word afgetast.

Het uitheemse word hier geprojecteerd op de lichamelijke in plaats van een geografisch gegeven. En in de schemerzone tussen mens en machine word ons determinisme, onze afhankelijkheid van ICT, onze (on)sterfelijkheid in vraag gesteld.

Het was ook met dezelfde grote vraag van Sloterdijk in *Regels voor het mensenpark*; Hoe zit het nu met de toekomstige (über)-mens?

Om te eindigen is het misschien ook intressant om een projectie te maken voor toekomstige plannen. Dit onderzoek is slechts de aanzet geweest om te komen tot een punt dat ligt tussen het

¹²² Pag. 164-164 Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering.*

¹²³ Pag. 3 Visker, R. (2006). "Zum-buch-sein. Heidegger, het boek en de letter.", in de *Witte raaf* (editie 123)

einde als 'student' en het prille begin van mijn autonome kunstenaarsschap.

Waar ik naartoe wil evolueren is dus niet iets dat hoort tot dit onderzoek maar probeert wel aan te geven dat het een permanente impact heeft en zal hebben.

Allereerst word er verder gewerkt op de serie die we laatst besproken.

Deze zijn ondertussen al in ontwikkelingen en bouwen voort op de portretten van de gynoïdes.

Echter in plaats van te vertrekken van de mens-machine word er nu gewerkt vanuit het perspectief van gen- en stamcellen technologie waarbij er gepoogd word totaal nieuwe levensvormen te creeëren.

Hierbij zullen ook diepere literatuurstudies bij horen die waarschijnlijk toegespitst zullen worden op eerder wetenschappelijke studies maar ook literatuur die handelt over het transhumanisme en hoogstwaarschijnlijk ook (science-fiction)-romans.

Op langere termijn zou ook het boek als zelfstandige wereld terugkomen waarbij er (grafische) illustraties zouden gemaakt worden.

Enkele boeken met hoge prioriteit hierin zijn *Tongkat* en *Zwerm* van Peter Verhelst, *Place of dead roads*, *The soft machine*, *Junkie* van William Burroughs, *Steppenwolf* van Herman Hesse en illustraties naar kortverhalen van Edgar Allen Poe en Oscar Wilde.

Op schilderkundig vlak zal er nog steeds op zoek worden gegaan naar uitheemse plaatsen en speel ik met de gedachten om in de virtuele wereld op zoek te gaan naar een nieuw soort exotisme. Voornamelijk word er gedacht aan het schilderen van landschappen die uit games worden gehaald maar op een eclectische manier verwerkt worden tot een volwaardig, zelfstandig werk.

Ook word er gespeeld met het idee om de andere kant op te werken en met behulp van 'virtual reality' extensies. Met bijvoorbeeld de 'oculus rift', een soort bril die het gezichtsveld bizar nauwkeurig nabootst, om zo het reële in het virtuele te brengen.

Dit onderzoek is een handige tool geweest om mijn werkwijze en denkpatronen bloot te leggen maar ontwikkelde zich in parallel met mijn schilderijen steeds verder weg van het traditionele exotische en begint nu pas echt een nieuwe ontdekkingstocht in het onbekende.

9. Bibliografie

Literaire bronnen

- Asimov, A. (1989). *Nemesis*. Bantam books, Verenigde staten.
- Baudelaire, C. (1995). *De bloemen van het kwaad*. Vertaald uit het Frans door P. Verstegen. Amsterdam, Uitgeverij G. A. Van Oorschot.
- Bostyn, B. & Voet, G. (2013). *Camera exotica. 1850-1960*. Antwerpen, FotoMuseum Antwerpen.
- de Hond, J. (2008). *Verlangen naar het oosten. Orientalisme in de Nederlandse cultuur ca. 1800-1920*. Primavera pers. Leiden.
- Den hartog Jager, H. (2011). *Het sublieme. Het einde van de schoonheid en een nieuw begin*. Athenaeum – Polak & Van Gennep Amsterdam.
- Draguet, M., Smets, I. et al. (2010). *Van Delacroix tot Kadinsky. Het oriëntalisme in Europa*. Lannoo, België.
- Eco, U. (2005). *De geschiedenis van de schoonheid*. Bakker, Amsterdam.
- Levinas, E., de Visscher, J (vert.) (1990). *De werkelijkheid en haar schaduw*. Uitgeverij Kok Agora, Kampen
- Laermans, R. (2002) *Het cultureel regiem. Cultuur en beleid in Vlaanderen*. Tielt: Lannoo.
- Gabrielli, A. (1989). *Het fantastische in de kunst*. Teleac, Utrecht
- Gibson, M. (1996). *Symbolisme*. Librero, Hedel.
- Gruneberg, C., et al. (2009). *Glenn Brown*. Liverpool, Tate publishing.
- Hohler, F., Green, C., Büttner, P. (2010). *Henri Rousseau*. Hatje Cantz Verlag, Ostfildern.
- Huysmans, J.-K., Sieblink, J. (vert.) (2011). *Tegen de keer*. Amsterdam, De bezige bij.
- Jelinek, E., Zacharias, K. (2010). *Hans Bellmer – Louise Bourgeois. Double sexus*. Ludion, Antwerpen.
- Késenne, J. (2011). *Esthetica van de melancholie*. Provinciale Hogeschool Limburg, Hasselt.
- Lippincott L. & Blühm, A. (2005). *Beestachtig mooi. Kijken naar dieren, 1750-1900*. Salomé – Amsterdam university press, Amsterdam.

- Morris, F., Green, C., et al. (2006). *Henri Rousseau. Jungles in Paris*. Harry N. Abrams, inc. New York, Tate publishing, Londen.
- Partch, S. (1993). *Franz Marc. 1880-1916*. Taschen Verlag GmbH, Keulen / Librero, Hedel.
- Praz, M. (1990). *Lust, dood en duivel in de literatuur van de romantiek*. Amsterdam, Uitgeversmaatschappij Agon BV.
- Redon, O. (1994). *Confidenties van een kunstenaar*. Amsterdam, Uitgeverij Balans.
- Schopenhauer, A. (1997). *Wereld als wil en voorstelling*. Uitgeverij Wereldbibliotheek bv., Amsterdam
- Said, W. E. (2005) *Oriëntalist*. Standaard uitgeverij, Antwerpen/ Mets & schilt, amsterdam.
- Scruton, R., van Zetten, F. (vert.). (2010). *Schoonheid*. Nieuw Amsterdam, Amsterdam.
- Sloterdijk, P., Driessen, H. (vert.) (2006). *Het kristalpaleis. Een filosofie van de globalisering*. Amsterdam, Uitgeverij Boom/SUN.
- Sloterdijk, P., Driessen, H (vert.) (2003). *Sferen. I Bellen, II Globes*. Boom, Amsterdam.
- Vanhaesebrouck, K. (2011). *Cultuurgeschiedenis: een handboek*. ASP nv., Brussel.
- Van den Braembussche, A.A.. (2007). *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*. Uitgeverij coutinho, Bussem
- Van den Braembussche, A., Vermeulen, A. (2008). *Baudelaire in cyberspace. Dialogen over kunst, wetenschap en digitale cultuur*. Uitgeverij ASP nv., Brussel.
- Vandenbroeck, P. (2002). *Jheronimus Bosch. De verlossing van de wereld*. Ludion, Gent-Amsterdam
- Van der Grijp, P. (2006). "Het besef van het eeuwige onbegrijpelijkheid. Exotisme, kunst en vroege vormen van globalisering", in *Streven*, (jrg 73).
- Van der Grijp, P. (2007). "Typens en stereotypes. Erotische representaties van het exotische", in *Streven*, (jrg 74).
- Van Os, H., Bel J., et al (2002). *Fatale vrouwen. 1860-1910*. BAI, België.
- Van Roosmalen, M. (2008). *Blootsvoets door de amazone. Evolutie op het spoor*. Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam
- Van Tuinen, S. (2004). *Sloterdijk. Binnenstebuiten denken*. Uitgeverij Klement, Kampen.

- Verminck, M., et al. (2008). *Over schoonheid. Hedendaagse beschouwingen bij een klassiek begrip*. A&S books, Gent - deBuren Brussel.
- Visker, R. (2006). "Zum-buch-sein. Heidegger, het boek en de letter.", in de *Witte raaf* (editie 123)
- Welling, W. (2004). "Liever droom dan werkelijkheid: Nederlands Oriëntalisme.", in *kunstbeeld*. (jrg. 28).

10. Internetbronnen

- http://en.wikipedia.org/wiki/Musa_%28genus%29 laatst gecontroleerd op 8/05/2015
- <http://simple.wikipedia.org/wiki/Saturn> laatst gecontroleerd op 25/04/2015
- <http://nl.wikipedia.org/wiki/Myrmecologie> laatst gecontroleerd op 23/03/2015
- http://en.wikipedia.org/wiki/River_barrier_hypothesis laatst gecontroleerd op 24/03/2015
- <http://www.cuttingedge.be/boekenstrips/joris-karl-huysmans-tegen-de-keer> laatst gecontroleerd op 17/08/2014
- <http://www.etymonline.com/index.php?term=exo-> laatst gecontroleerd op 5/02/2015
- http://en.wikipedia.org/wiki/%C3%80_rebours laatst gecontroleerd op 17/08/2014
- http://en.wikipedia.org/wiki/Globus_cruciger laatst gecontroleerd op 27/04/2015
- <https://books.google.be/books?id=D2o5rRW4178C&printsec=frontcover&hl=nl#v=onepage&q&f=false> laatst gecontroleerd op 4/04/2015
- <http://meditatiemystiek.blogspot.be/p/peter-sloterdijk.html> laatst gecontroleerd op 18/03/2015
- <http://www.columbia.edu/cu/arhistory/courses/Multiple-Modernities/essay.html> laatst gecontroleerd op 11/09/2014
- <https://www.youtube.com/watch?v=m1GI8mNU5Sg> laatst gecontroleerd op 2/05/2015

11. Bibliografie van de afbeeldingen

Afbeelding 1:

[http://de.wikipedia.org/wiki/Der_M%C3%B6nch_am_Meer#/media/File:Caspar_David_Friedrich - Der M%C3%B6nch am Meer - Google Art Project.jpg](http://de.wikipedia.org/wiki/Der_M%C3%B6nch_am_Meer#/media/File:Caspar_David_Friedrich_-_Der_M%C3%B6nch_am_Meer_-_Google_Art_Project.jpg)

Afbeelding 2: <http://www.tate.org.uk/art/artworks/turner-snow-storm-steam-boat-off-a-harbours-mouth-n00530>

Afbeelding 3: eigen fotomateriaal

Afbeelding 4:

[http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Featured_picture_candidates/Charles_V#/media/File:Carlos_V en M%C3%BChlberg, by Titian, from Prado in Google Earth.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/Wikipedia:Featured_picture_candidates/Charles_V#/media/File:Carlos_V_en_M%C3%BChlberg,_by_Titian,_from_Prado_in_Google_Earth.jpg)

Afbeelding 5: <http://www.wikiart.org/en/franz-marc/deer-in-the-forest-ii-1914>

Afbeelding 6: eigen fotomateriaal

Afbeelding 7: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Rousseau - Tropical Landscape - American Indian Struggling with a Gorilla.jpg](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Henri_Rousseau_-_Tropical_Landscape_-_American_Indian_Struggling_with_a_Gorilla.jpg)

Afbeelding 8: [http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingre, Grande Odalisque.jpg?uselang=nl](http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Ingre,_Grande_Odalisque.jpg?uselang=nl)

Afbeelding 9: eigen fotomateriaal

Afbeelding 10: eigen fotomateriaal

Afbeelding 11:

[http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:Hieronimus_Bosch - The Garden of Earthly Delights - The exterior %28shutters%29.jpg](http://en.wikipedia.org/wiki/The_Garden_of_Earthly_Delights#/media/File:Hieronimus_Bosch_-_The_Garden_of_Earthly_Delights_-_The_exterior_%28shutters%29.jpg)

Afbeelding 12: eigen fotomateriaal

Afbeelding 13: <http://gallica.bnf.fr/ark:/12148/btv1b8600236v/f19.image.r=huysmans%20rebours>

Afbeelding 14: eigen fotomateriaal

Afbeelding 15: <http://www.lankaart.org/article-glenn-brown-110694968.html>

Afbeelding 16: eigen fotomateriaal

Afbeelding 17: <http://en.allexperts.com/q/Fine-Art-3122/2009/9/francisco-ribera-gomez.htm>

Afbeelding 18: eigen fotomateriaal

Afbeelding 19: <http://www.theslideprojector.com/photo1/photo1summer/photo1lecture9.html>

Afbeelding 20: eigen fotomateriaal

