

DE CONSTRUCTIE VAN EEN INTROSPECTIEVE RUIMTE

Aline Verstraten

Masterscriptie
Promotor: Patrick Ceyssens
Coördinator: Sofie Gielis

Master Schilderkunst
PXL-MAD School of Arts
2020-2021

“Pensiveness denotes a state that is neither active nor passive, but remains in between the activity of thinking and the passivity of being lost in thought.”

(Hanneke Grootenboer, 2011:17)

INHOUDSTAFEL

Inleiding	1
Ogenblikken vanop de achterbank	3
Over opschuren en afstoffen	7
Microscopen en telescopen	19
De aantrekking en terugtrekking van zwarte gaten	25
Asymptotische aanrakingen	33
Conclusie	45
Literatuurlijst	47
Afbeeldingenlijst	49

INLEIDING

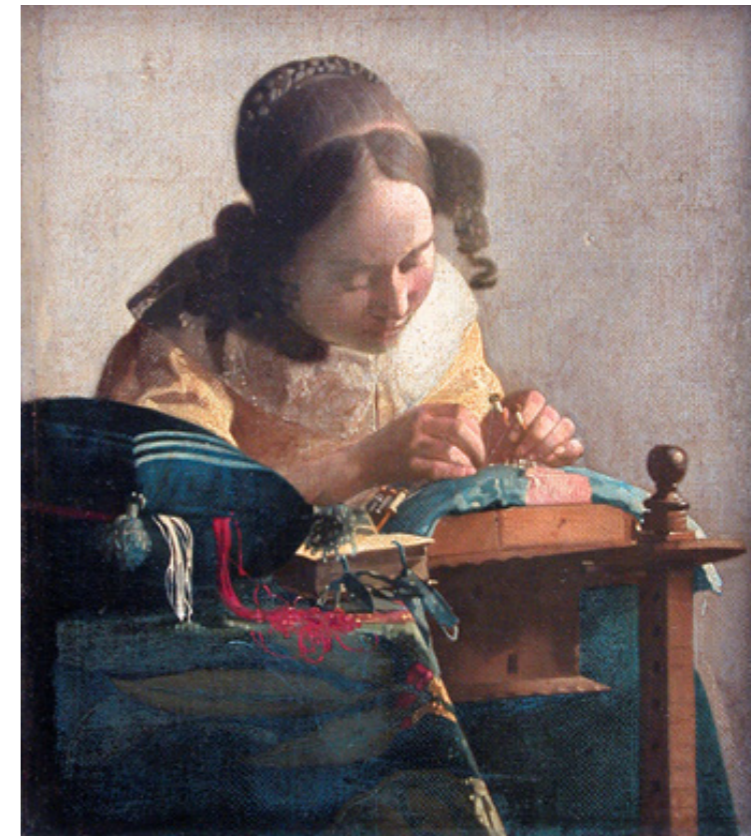
Tijdens mijn bachelorproef onderzocht ik de relatie tussen een geschilderd fysiek interieur en het mentale innerlijk. Hierin heb ik op enkele zeer specifieke motieven gefocust, namelijk ramen, deuren, spiegels, gordijnen en de *Rückenfigur*. Uit de conclusie bleek dat de fysieke elementen in het interieur een symbolische brug vormden tussen dit geschilderde interieur en het mentale innerlijk, terwijl de *Rückenfigur* ervoor zorgde dat de toeschouwer zich hiermee kon identificeren en dus makkelijker een relatie kon opbouwen met het schilderij.

Het onderwerp van deze thesis vertrekt vanuit een gelijkaardige interesse, maar onderzoekt dit op een bredere manier. De onderzoeksvraag is "Hoe construeer ik een introspectieve ruimte?". Hiervoor ga ik voorbij aan de tweedeling tussen de fysieke ruimte en het mentale innerlijk die ik vorig jaar maakte. De introspectieve ruimte bestaat weliswaar op verschillende niveaus (in de schilder, in de toeschouwer en uiteraard in het beeld zelf), maar deze ruimtes vloeien voortdurend in elkaar over. De schilder is tijdens het schilderproces bijvoorbeeld ook steeds een toeschouwer, de introspectieve ruimte van het beeld en die van de toeschouwer vermengen zich zodra hun blikken kruisen, het beeld is deel van het uitvoerende lichaam van de schilder, enzovoorts.

Doorheen deze tekst probeer ik de suggestie van de verschillende introspectieve ruimtes die in elkaar overvloeien te suggereren door mijn gedachtegang zo vrij mogelijk te volgen. Enkel op deze manier kan ik mijn eigen introspectieve ruimte in de tekst zelf incorporeren, waardoor de tekst zelf deels transformeert tot een innerlijke zelfwaarneming. Deze werkwijze is zeer associatief. De voorkeur gaat dan ook uit naar denkbeelden en metaforen, waarbij ik onderzoek hoe ik deze kan omzetten in werkbare concepten voor zowel de kijker als voor mezelf. Hopelijk moedigt dit de lezer aan om zich ook zelf met minder terughoudendheid te bewegen in de eigen introspectieve ruimte en de grenzen ervan als flexibel en soms zelfs poreus op te vatten.

OGENBLIKKEN VANOP DE ACHTERBANK

Als kind zat ik op de achterbank bijna altijd naar buiten te staren. Zoals sommige kinderen tijdens een dergelijke autorit doen, fantaseerde ik dat een soort beest langs de auto met ons meereisde. Op magische wijze wist het steeds op perfect het juiste moment over de daken van voorbijrazende huizen te springen en simultaan de kop in te trekken voor de elektriciteitskabels die langs de straatkant snelden. Tegelijkertijd filosofeerde ik een beetje over de aard van het beest: was het een mentale laag die ik over de door mij gepercipieerde buitenwereld legde, of projecteerde ik de combinatie van de buitenwereld met het beest naar buiten nadat ik de buitenwereld in me had opgenomen? Als het de tweede optie was, zouden hersenen wel enorm snel werken: perceptie, manipulatie, projectie. Misschien was er zelfs een derde optie? Het gedachtespoor sprong vervolgens naar het verschil tussen die buitenwereld en binnenwereld. Zodra ik op de achterbank iets helder voor mijn geestesoog probeerde op te roepen, leek de buitenwereld een fractie van een seconde weg te vallen. Ik had alles daarbuiten wel gezien, maar niet (of tenminste minder) bewust ervaren. Dat moment waarop de blik zich van buiten naar binnen keert, het precieze "ogenblik", heeft me sindsdien altijd gefascineerd. Met deze eerste bewuste ervaring van de doorgang die de binnen- en buitenwereld van elkaar scheidt, heb ik destijds het fundament van mijn introspectieve ruimte ontdekt.



Het grootse ogenblik vinden we bij een bescheiden werk van Johannes Vermeer (1632-1675). De blik van de kantwerkster

is naar binnen gekeerd en ligt als dusdanig buiten het bereik van de toeschouwer. De scharlaken draden op de voorgrond daarentegen vallen bijna in de ruimte van de kijker, maar, zoals Georges Didi-Huberman (2005:254) opmerkt, stellen ze in hun verwardheid eerder verf dan draad voor. Vermeer bespeelt ons als toeschouwer door alles in beeld te brengen, maar op het laatste moment in de verf te laten terugtrekken.

In dit werk is een vergelijkbare blik aanwezig als bij Vermeers De Kantwerkster (1669-1670). Hier is de tegenspeler van de blik niet de draad, maar de afwisselende buiten- en binnenkant van de parasols. Deze bezitten van nature een zekere ambiguïteit: gesloten vormen ze een antropomorf object, geopend ontplooien ze de ruimte. Alles knippert.

Afbeelding 2: Aline Verstraten (2020). *De Veranda*.



Vele jaren later, via een nuttige omweg langs een opleiding in de psychologie, ben ik nog steeds bezig met gelijkaardige thema's. Al schilderend zit ik blijkbaar nog regelmatig op diezelfde achterbank: op een bepaald moment merk ik dat ik niet meer bewust zie waar ik mee bezig ben. Mijn rechterhand trekt zich daar duidelijk weinig van aan en schildert vrolijk verder. Mijn mentale blik is af en toe elders. Flarden relevante gedachten passeren gelukkig regelmatig. Hier vermiljoen voor een warme ondertoon, daar meer verticale verftoetsen, daarboven een

beetje verf wegschuren. Het stemmetje in mijn hoofd toetert blijkbaar vooral instructies over de technische aspecten van het werk. Wil dit zeggen dat dit het enige is dat mij bezighoudt tijdens het schilderen? Het schilderij lijkt met mijn lichaam samen te werken in zijn eigen creatieproces. Dit doet me denken aan een uitspraak van Michel de Montaigne (1965:426): "Je n'ai pas plus fait mon livre que mon livre m'a fait." Het idee van een kunstwerk of literair werk met dergelijke autonome krachten spreekt me wel aan. Het te realiseren beeld is op deze manier een entiteit waarmee de kunstenaar kan samenwerken, of, om het af en toe spannend te houden, kan worstelen.

Zelf ervaar ik tijdens het schilderproces een voortdurende tweestrijd. Enerzijds neem ik vaak een vrij afwachtende houding aan, waarbij ik probeer om intuïtief de interne logica van het beeld te volgen. Ik kijk het beeld in de achteruitkijkspiegel aan, het beeld kijkt terug; in de uitgewisselde blik ligt een wederzijds begrip (ik vind ook altijd retrospectief de bestaansredenen van het geconstrueerde beeld). Anderzijds zorgt deze onderlinge verstandhouding op een bepaald punt voor een verveeld of zelfs diep onrustig gevoel¹. Wat als het beeld zelf niet weet waar het mij heen stuurt? Wat als het een scherpe bocht als excuus kiest om mij uit het voertuig te slingeren? Om deze denkbeeldige scenario's te vermijden, probeer ik vanop de achterbank roekeloos naar het stuur te grijpen door het schilderproces voor mezelf moeilijker, maar op die manier ook interessanter te maken. Bewust schilder ik bijvoorbeeld een "verkeerde" kleur, zodat er een probleem ontstaat waar ik mij vervolgens al schilderend doorheen moet ploeteren. Een dergelijke situatie drijft me soms tot absolute wanhoop, maar net voordat de spanningsboog een onmogelijke climax bereikt en ik het werk in de vuilnisbak werp, vind ik een oplossing die achteraf net de noodzaak van het door mezelf gecreëerde obstakel aanduidt. Zo vermijdt deze werkwijze de dreiging van een veel groter probleem: de teloorgang van het werk aan een al te banale saaiheid.



De blik verzinkt in de verduisterde oogkassen. De lepel graaft bodemschapend naar inzicht.

Afbeelding 3: Aline Verstraten (2020). *Zonder Titel*.

¹ Ik vond voor de terugkerende knoop in mijn maag herkenning in de film *Tous les matins du monde* (1991) van Alain Corneau, toen de leermeester Monsieur de Sainte-Colombe aan zijn aspirant-leerling Marin Marais het volgende verklaarde: "Vous faites de la musique, Monsieur, vous n'êtes pas musicien."

OVER OPSCHUREN EN AFSTOFFEN

Zaken die vaak in verband worden gebracht met saaiheid: leegte, verveling, tijdsverspilling, stilstand (tegenwoordig gezien als synoniem van achteruitgang), gebrek aan spontaniteit, traagheid en stoffigheid. Terwijl ik zoals eerder gezegd het alledaagse niet wil laten samenvallen met een dodelijke saaiheid, zijn hier toch een aantal associaties die voor mij waardevol zijn.



Afbeelding 4: Vilhelm Hammershøi (1900). *Witte Deuren, Strandgade 30*.

Zo is er de aangename traagheid van de eerste warme dag van het jaar, toevallig de dag waarop ik dit stukje in mijn comfortabele hangstoel op mijn terras bijeen tokkel. Toegegeven, rondhangen in deze temperaturen maakt me misschien een beetje lui. Tenminste, als luiheid gelijk zou staan aan om de zoveel tijd mijn laptop aan de kant liggen en met gesloten ogen schommelend wegzweven. Wiegend stilstaan lijkt me nochtans af en toe noodzakelijk. Zo leg ik in het atelier ook regelmatig de penselen langs mij neer en wacht ik eenvoudigweg op mijn stoel. Ik staar wat voor mij uit, langs me heen, doorheen het onafgewerkte oppervlak, naar mezelf, naar wat het schilderij nog nodig heeft. Sporadisch verraden mijn wiebelende voeten mijn passerende onrust en ongeduld. Ik onderdruk de hieraan gekoppelde aandrang om tegelijkertijd overhaast verder te schilderen en van het geheel weg te spurten, want volgens mij is afwachtend kijken een even belangrijke actie in de totstandkoming van het werk als de effectieve bewerking van het oppervlak. Kijken, dun en bijna schurend schilderen, kijken, het vlak terug open wrijven, kijken, laten drogen, kijken, een nieu-



we dunne laag erop borstelen, kijken, kijken, kijken. Het viel me in het eerste jaar bij het vak Tekenen op dat diegenen die accurater het model op papier wisten te krijgen, veel vaker hun blik lieten afwisselen tussen het onderwerp en hun blad papier. Afwisselen tussen de naar binnen en naar buiten gekeerde blik is misschien op een gelijkaardige manier essentieel om tot een beter schilderij en de daarbij horende nieuwe inzichten te komen. Hoe bewust deze afwisseling moet gebeuren, weet ik echter niet.

Hoe stoffig kan een laptop zijn? Bij de uitvinding van het raam dachten we een stap dichterbij de ultieme transparantie, maar een simpele reflectie of beslagenheid verhindert de doorkijk probleemloos. Bij een laptop was er vanwege een reflecterend scherm hetzelfde probleem, maar dat is ondertussen via een mat scherm opgelost. Een ander ongemak dat wel nog steeds hieraan is gekoppeld, is te veel omgevingslicht. De zogezegd transparante maatschappij, waarvan de laptop een teken en onderdeel is (de smartphone uiteraard nog meer), verkiest een donkere omgeving om het eigen licht helderder te communiceren. Deze obscuriteit hangt dan weer samen met de façade van de gebruiksvriendelijke interface en de ondoordringbaarheid van bijvoorbeeld het algoritme van de Bitcoin.

Afbeelding 5: Aline Verstraten (2021). *Zonder Titel*.



De tafelbladen zijn met het afgeschuurde stof gladgepolijst.

Afbeelding 6: Gustave Caillebotte (1875). *De Parketschavers*.



Afbeelding 7: Aline Verstraten (2020). *Paarse Parasol, Groene Parasol*.



Afbeelding 8: Aline Verstraten (2020). *Zonder Titel*.

Tijdens het schilderen ligt mijn onbewuste focus eerder op de technische aspecten van het werk. Kleuren mengen gebeurt intuïtief en het penseel verplaatst zich bijna magnetisch over de juiste plaatsen op het schilderoppervlak. De schilderkundige ervaring die ik de afgelopen jaren heb opgebouwd, ligt opgeslagen in mijn cerebellum. Deze activeert de nodige informatie zodra het penseel in mijn hand ligt. Daarnaast heb ik ondertussen ondervonden dat deze nadruk op techniciteit tijdens het schilderen voor mij enkel mogelijk is indien het te realiseren beeld voordien genoeg tijd heeft gehad om door mijn lichaam en geest rond te dwalen. Tussen de eerste waarneming en het uiteindelijke schilderij rusten de laatste tijd een drietal maanden. In die tijd leeft het leven, vallen misschien een paar bladeren van een boom. Ik vraag me af of een tragere aanpak en opbouw ervoor zouden zorgen dat het finale schilderij een langdurigere impact heeft op de toeschouwer. In deze context beschrijft Heinrich Wölfflin (1964:38) hoe schilderijen uit de renaissance, in vergelijking met die van de barok, een tragere en stillere werking hebben. Dit klinkt misschien negatief, maar volgens hem is het een impact die langer meegaat, waardoor we als toeschouwer langer ernaar zouden willen kijken. Zouden de kunstenaars uit de renaissance bij de productie van hun werk over het algemeen meer hun tijd hebben genomen dan kunstenaars uit de barok? Zal ik zelf ooit de moed hebben om een beeld enkele jaren mee te dragen alvorens het te veruitwendigen? Of de absolute climax: hoe zou mijn oudste lichaam mijn jongste bewuste waarneming schilderen?



Het zand waait ons zelfs in de oren. We luisteren naar een gedempte zeebries.



Afbeelding 10: Giorgio Morandi (1956). *Stilleven*.

Misschien is het beeld tegen dan al te zeer

verstoft, zoals het stof dat Giorgio Morandi bewust en uiterst geduldig verzamelde op de flessen in zijn atelier om ze van meer opaciteit en bestendigheid te voorzien (Christie's, 2020). Stof heeft de merkwaardige kwaliteit om te duiden op de voorbijgang van een groot aantal momenten, maar vanaf een specifiek moment de oneindige minuten stop te zetten tot in de eeuwigheid, alsof Vadertje Tijd zelf eindelijk zwijgt. Je mond openen terwijl je van top tot teen bedekt bent met gruis doe je dan ook best niet, indien je een langdurige en zeer ongemakkelijke hoestbui wil vermijden. Zelfs bewegen op zich is niet erg comfortabel. Logisch dat de bepoederde figuren in de film *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* (2014) van Roy Andersson lijden aan een apathische bewegingloosheid, net zoals de verschillende stoffige pastelversies van Fernand Khnopffs zus Marguerite in *Memories (Lawn Tennis)* (1889). Léon Spilliaert blaast met zijn stof dan weer een spookachtig leven in alledaagse voorwerpen. Bij al deze kunstenaars ligt het pulver als een bijna tastbare, introspectieve laag over het gepercipieerde beeld.

De pastelkleuren spreken me wel aan.



Afbeelding 11: Fernand Khnopff (1889). *Memories (Lawn Tennis)*.



Afbeelding 12: Léon Spilliaert (1909). *Stilleven met Ui*.



Afbeelding 13: Roy Andersson (2014). *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*.

Afbeelding 14: Léon Spilliaert (1904). *Dozen voor een Spiegel*.



Waar moeten we als kijker onze blik op richten wanneer de geschilderde figuur ons volledig de rug toekeert en ons enkel nog de confrontatie met een bestoft raam rest? In Vilhelm Hammershøi's *Interieur te Strandgade, Zonlicht op de Vloer* (1901) begrijpen we eindelijk dat het stof ons niet in de weg staat om te bewegen, maar ons net de weg toont naar een rustige bewegingloosheid.



De dunne, doorheen de tijd ontstane tijdloze laag reveleert het heldere inzicht dat het af en toe nodig is om te vertragen. Het bedekt de buitenwereld en vertroebelt onze blik, zodat we toegeven aan de noodzaak om deze naar binnen te keren. Al te rigoureuus afstoffen is voorlopig niet nodig; de grote lenteschoonmaak mogen we nog even uitstellen.

Afbeelding 15: Vilhelm Hammershøi (1901). *Interieur te Strandgade, Zonlicht op de Vloer*.



Afbeelding 16: Vilhelm Hammershøi (1900-1906). *Maanlicht, Strandgade 30*.

MICROSCOPEN EN TELESCOPEN

Wanneer we de grondige lenteschoonmaak vervangen door een grondige introspectie, stoten we al snel op een ondoordringbare innerlijke kern. Wat voel ik? Wat denk ik? Wie ben ik? Bewust een specifieke herinnering oproepen blijkt soms moeilijk, terwijl een willekeurige geur ons zonder pardon direct kan terugwerpen naar onze kindertijd. Over de precieze eigenschappen van onze emoties bestaan verschillende psychologische theorieën en woorden schieten op het moment zelf nog steeds te kort. De gedachtetrein verslikt zich wel vaker in zijn uitgehoeste stoom en durft af en toe zelfs helemaal te ontsporen.

Onze opake fysieke omgeving vinden we blijkbaar ook terug binnen in onszelf. Dit is echter geen reden tot paniek. Zoals Jacob Cats in de zeventiende eeuw immers al wist, is een zekere verborgenheid een verrijking in plaats van een obstakel. Het adagium “meliora latent” (betere zaken liggen verborgen), dat te vinden is in de titelprent van een van zijn embleemboeken, illustreert dit (Veldhorst, 2008). Het is opvallend dat deze schrijver van enigmatische embleemboeken zo populair was in de Nederlandse Gouden Eeuw, net die eeuw waarin op wetenschappelijk gebied een heboel visuele vooruitgang werd geboekt. Opeens was het telescopisch en microscopisch mogelijk om te zoeken naar de fundamenteën van de werkelijkheid. Svetlana Alpers verbindt deze uitvindingen aan de nadruk op het helder visueel-beschrijvende karakter van de schilderkunst uit de Gouden Eeuw (Gaiger, 2016). Hiertegenover staat echter haar eigen opmerking dat niet alle fysieke objecten hun waarheid blootgeven via exacte beschrijvingen, zoals een brief en de schrijver of lezer ervan (Alpers, 1983:192). Het bekende stilleven van Torrentius (1589-1644),

waarbij de voorwerpen kristalhelder zijn weergegeven in hun raadselachtigheid, lijkt me het voorbeeld bij uitstek². Het ronde kader benadrukt de bolheid van de objecten, die ons plagen en uitdagen om hen niet enkel met de ogen af te tasten. Het is alsof de schilder alles maximaal heeft opgepompt, alsof hij zijn volledige longinhoud via het penseel erin geblazen. Zelfs indien de illusie het schilderoppervlak werkelijk bol had gezet, bleef de inhoud van de voorwerpen nog steeds buiten bereik. Een gelijkaardig effect bereikt Gerard ter Borch (1617-1681) met één enkele vrouwenfiguur. Niet minder dan viermaal is ze door hem of door zijn medewerkers afgebeeld in dezelfde heldere en bijna tastbare satijnen jurk. De vrouw als inhoud van de jurk heeft het hoofd echter van de toeschouwer afgewend en blijft daarmee onbereikbaar.

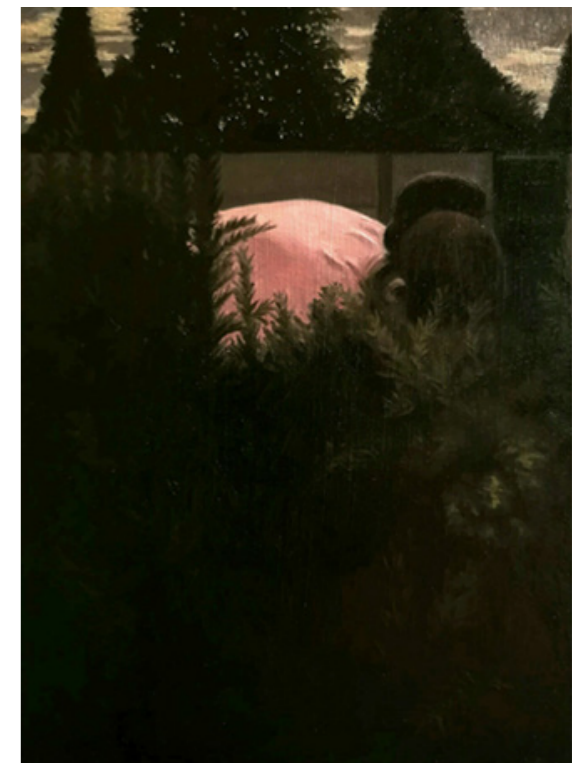


Afbeelding 17: Johannes Torrentius (1614). *Emblematisch Stilleven met Kan, Glas, Kruik en Breidel*.

² Torrentius' leven was al even raadselachtig als zijn enig gekende werk. Voor een prachtig essay hierover, zie “Stilleven met Breidel” in Zbigniew Herberts boek *De Bittere Geur van Tulpen* (1993).

Vanwege de verschillende voorkomende vormen van ondoordringbaarheid in schilderijen uit de Gouden Eeuw van Nederland, in combinatie met de mogelijke symbolische interpretatie ervan volgens Eddy de Jongh (Gaiger, 2016) en de populariteit van de enigmatische embleemboeken, lijkt het erop dat de empirisch uitgebreide werkelijkheid op zichzelf weinig voldoening gaf. De Nederlanders verkozen via hun kunst het onderhuidse raadsel boven het rechttoe-rechtaan, het spreekwoordelijke stof boven de helderheid. Georges Didi-Huberman (2005:232) beweert dat het raadselachtige van de schilderkunst eruit bestaat dat een schilderij van dichtbij iets anders toont dan vanop een afstand. Op dezelfde manier dring je met een microscoop niet dieper door in je eigen meest dichtstbijzijnde innerlijke kern, net zomin als je met een telescoop toevallig in de ruimste ruimte erop zou botsen. Zoals de gestaltpsychologie weet: het geheel is meer dan de optelsom van de delen.

Afbeelding 18: Aline Verstraten (2020). *Hortus Conclusus*.



Een roosachtige reus verstopt zich op postzegelformaat moeizaam achter een haag. In de achtergrond zien we enkele boombergjes. Ze zit gekneld tussen de verkeerde grootteordes.



Afbeelding 19: Gerard ter Borch (1655). *Een Dame in Haar Kamer.*

Afbeelding 20: Gerard ter Borch (1654). *Galante Conversatie.*

Afbeelding 21: Atelier van Gerard ter Borch (1660). *De Muziekles.*

Afbeelding 22: Atelier van Gerard ter Borch (1660). *Jonge Brieflezende Vrouw met een Bediende.*

DE AANTREKKING EN TERUGTREKKING VAN ZWARTE GATEN

Op een winteravond ligt mijn hoofd nogal zwaar op het kussen. Ik verbeeld me hoe ik het gewicht achter me laat en steeds verder uitzoom: uit mijn lichaam, uit het huis, uit het dorp, het land, de atmosfeer, rakelings langs de maan, voorbij de zon, de Melkweg, de grote leegte in. Op een bepaald ogenblik ben ik op een subatomair niveau aanbeland, maar het uitzoomen gaat voort: uit de quark, de proton, het atoom, de molecule, de celstructuur, het orgaan, mijn lichaam. De cirkel is rond³. Een tip die ik ooit had gehoord om in slaap te vallen, is je inbeelden hoe de wieken van een windmolen rustig ronddraaien. Ikzelf doorloop liever mijn eigen parcours nog enkele keren. Ergens halverwege het derde rondje loopt het echter mis, want vervolgens val ik in een helse halve slaap. Mijn hersenen orakelen obscure inzichten: "De diepste innerlijke kern lijkt treffend op een zwart gat. Onzichtbaar maar des te sterker voelbaar, niet op een verre afstand maar bijna ongemakkelijk nabij. Het enige dat je kan doen, is in cirkels rond het zwarte gat draaien⁴. De zwaartekracht van dit alles-en-niets is zowel verleidelijk als angstaanjagend. Je kan best enkel naderen wanneer je overtuigd bent dat het zwarte gat in feite een doorgang is, een wormgat met als uitkomst een volledig opgaan in jezelf⁵. Indien je echter een inschattingfout maakt (indien je jezelf verkeerd inschat) en het geen doorgang blijkt te zijn maar een hyperdichte materie, stort je erop te pletter en verlies je jezelf." Plots val ik bijna doorheen mijn matras, maar mijn lichaam brengt me ternauwernood schokkend tot stilstand.

³ Ik zal niet de enige zijn die zich dit verbeeldt, zoals deze *couch gag* van The Simpsons aan- toont: <https://www.youtube.com/watch?v=qYJw1MaZ6gQ>

⁴ Een gelijkaardig gevoel krijg ik bij de film *L'Année dernière à Marienbad* (1961) van Alain Re- snais. De film bevat geen duidelijk tijdsverloop, de personages lopen steeds in rondjes en een gevoel van ongemakkelijke verwarring overheerst.

⁵ In *Being John Malkovich* (1999) van regisseur Spike Jonze en schrijver Charlie Kaufman loopt het weliswaar goed mis wanneer John Malkovich doorheen zijn eigen wormgat valt.



Afbeelding 23: Pierre Bonnard (1941-1946). *Naakt in Bad en Kleine Hond*.

Afbeelding 24: Pierre Bonnard (1913). *Interieur*.

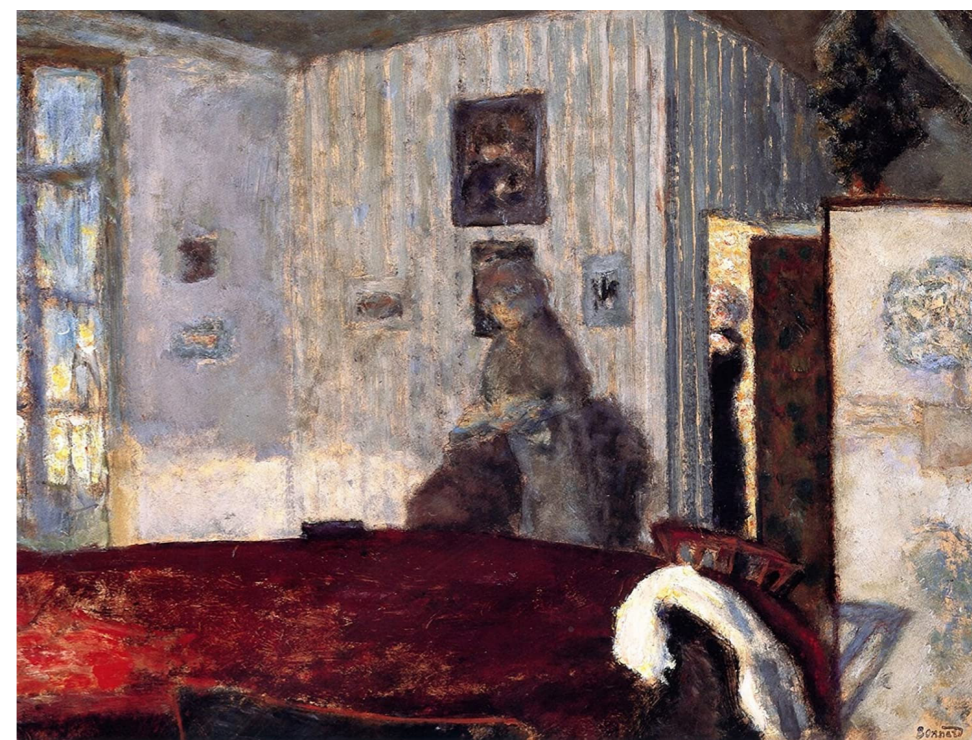
Afbeelding 25: Pierre Bonnard (1908). *Vrouw in een Interieur*.

Pierre Bonnard (1867-1947) schildert voortdurend dergelijke zwarte gaten en heeft daarmee zijn sporen als Intimist ruimschoots verdiend. Hij doet dit weliswaar op een indirecte, onderhuidse manier door zijn menselijke figuren vaak achteraan in de geschilderde interieurs te plaatsen.

In het schilderoppervlak weegt de psychologische zwaartekracht van de figuur extra door vanwege deze geschilderde fysieke afstand. Hoe verder weg, hoe intiemer, hoe meer we willen naderen. Op het punt waar de zwaartekracht het grootst is, ontstaat een soort zwart gat waaraan weinig kan ontsnappen: licht, tijd en subjectiviteit verstillen. De psychologische zwaartekracht vervormt zo ruimte en tijd tot een oneindig lang uitgerekt moment.



Bovendien voert Bonnard schilder technisch de spanning tussen het zwarte gat en de omgeving sterk op door het kleurgebruik, dat volgens de impressionistische traditie de nadruk legt op het licht. De dreigende implosie van het zwarte gat en de explosie van het licht staan hier in wankel evenwicht.

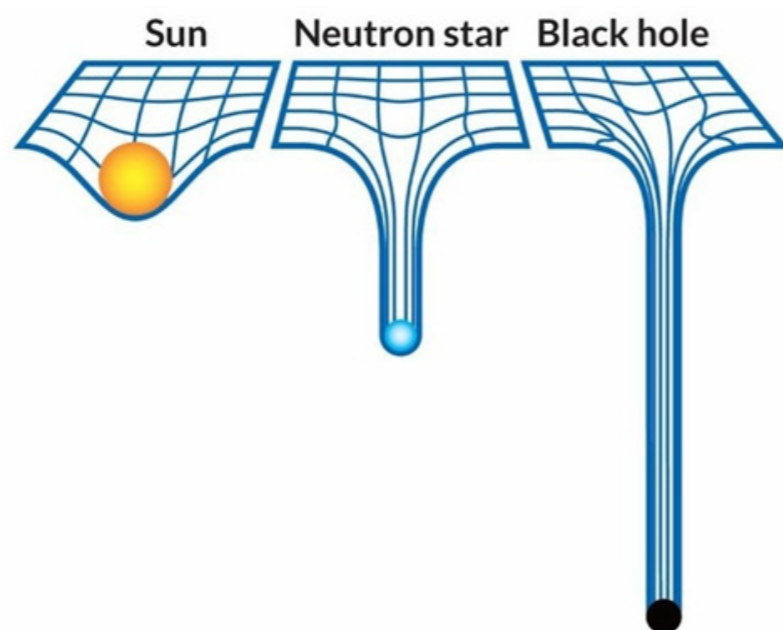


Afbeelding 26: Pierre Bonnard (1906). *Interieur met Scherm*.



Afbeelding 27: Pierre Bonnard (1925). *De Tafel*.

Afbeelding 28: [Verbuiging van Ruimtetiijd door Zwart Gat].



De vervormende zwaartekracht van het zwarte gat heeft ook een impact op de relatie tussen de toeschouwer en de geschilderde figuur. Typisch aan een zwart gat is de enorme aantrekkingskracht. Even typisch is dat het niet direct te observeren is: net wanneer we denken iets te zien, trekt het zich terug. Een onzichtbare barrière. De vrouwelijke personages van Bonnard zijn echter ook op een zeer zichtbare manier moeilijk te benaderen. Wanneer de voorwerpen in de voorgrond het toelaten om het schilderij met ons denkbeeldige lichaam redelijk probleemloos te betreden, lukt het ons vaak nog steeds niet om de figuren werkelijk te bereiken. De vrouwen werpen voortdurend hun eigen grenzen op in de vorm van een badrand, spiegelbeeld of tafel. Deze obstakels houden hen net buiten mentaal en fysiek bereik. Dezelfde dynamiek vindt Ken Wilder (2015) terug in de schilderijen van Johannes Vermeer (1632-1675). Hij beschrijft hoe diens werken zowel een sfeer van intimiteit als afwezigheid bezitten, waarbij Vermeer ook gebruik maakt van obstakels in de voorgrond om de toeschouwer de toegang tot de geschilderde ruimte al dan niet deels te ontzeggen. Wanneer het schilderij de kijker uitnodigt om toe te treden, doet het dit volgens Wilder indirect: hij of zij identificeert zich met een geïmpliceerde interne toeschouwer in het beeld zelf. Binnenkomen gebeurt dan steeds gecontroleerd, waarbij het kunstwerk de regels van toetreding bepaalt.

De schilderijen van Bonnard en Vermeer bevatten zo een spel van aantrekken en afstoten. Hierdoor ontstaat een verwarrend gevoel van intimiteit. Deze intimiteit uit zich niet in een overduidelijke emotionele of fysieke openheid, maar net door een bepaalde afstand en afscherming. De kracht van Bonnards en Vermeers subtiliteit omzeilt de clichématige sentimentaliteit van bijvoorbeeld een al te zichtbare gezichtsexpressie. Beiden wenden ze de blik van de vrouwenfiguren daarentegen vaak af van ons als toeschouwer. Een rechtstreekse blik zou de gevoelsmatige honderden meters laten imploderen tot enkele millimeters. Andersom werkt dit ook: in een volgepropte lift is de enige manier om de afstand tot elkaar te vergroten het afwenden van de blik. Blijkbaar functioneren psychologische en fysieke afstand tot op zekere hoogte los van elkaar.



Afbeelding 29: Johannes Vermeer (1662-1665). *De Muziekles*.

ASYMPTOTISCHE AANRAKINGEN

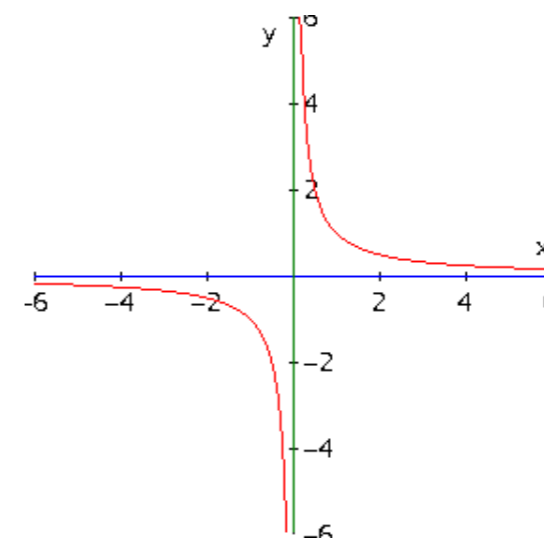
Uit het vorige blijkt hoe moeilijk het kan zijn om bepaalde beelden te betreden, hoe ze zich verzetten tegen een inbreuk op hun intimiteit en hoe psychologische en fysieke afstand hun eigen regels volgen. Hoe kan je als toeschouwer toch naderen en eventueel toegang krijgen?

In de zomer voordat ik mijn ontdekkingsreis doorheen het schilderen aanvang, slenter ik rond in het Koninklijk Museum voor Schone Kunsten in Brussel. Een schilderij van Theodoor Rombouts onderbreekt vanuit mijn ooghoek abrupt mijn gedachtegang. Prometheus schreeuwt het uit. Mijn ogen erkennen dit, mijn oren negeren het. Een groene zweem bedekt door een transparante laagje (verf)huid houdt namelijk mijn volle aandacht vast. Ik zou de bovenste laag willen wegkrassen, afschrappen, dissecteren om de anatomie van de lagen te exploreren. Mijn neus verhindert mijn ogen om het schilderoppervlak nog dichterbij te naderen. Hoe kan ik dit schilderij betreden? Waar is de ingang? De adelaar Ethon toont hoe het onderliggende dat ik wil aanschouwen, niet onmiddellijk te bereiken valt: het geweld, het rechtstreeks willen doorbreken van het oppervlak, vernietigt het groen door het om te zetten in rood. Ik ga dan maar op zoek naar een zijdelingse, minder invasieve, of tenminste minder desastreuze manier om toe te treden. Dit interesseert me niet enkel als toeschouwer, maar ook als maker. Hoe schilder ik een indirecte ingang?



Afbeelding 30: Theodoor Rombouts (s.d.). *Prometheus*.

Hanneke Grootenboer (2011:15) geeft een eerste aanzet. Ze beschrijft hoe in Jan van Huysums (1682-1749) schilderij *Stilleven met Bloemen* (1724) de gebroken steel van een tulp een opening zichtbaar maakt. Volgens haar is deze openheid in het gehele schilderij terug te vinden en verlangt het geen opvulling met betekenis. Het wijst daarentegen aan hoe een abstract paradigma het schilderij beheerst en ruimte biedt voor contemplatie. Een andere term die een aanwijzing tot een indirecte ingang kan vormen, is "inzicht". Volgens Sofie van Loo (2006:41) wijst dit begrip eerder op een gevoelsmatig zien, een "tussenzien". Een dergelijk inzicht is volgens haar niet direct aan te wijzen in een kunstwerk omdat meerdere lagen het verbergen. Ze heeft het over een drempel waarop iets continu verschijnt en verdwijnt. Het inzicht komt voort uit deze drempel, die aanwezigheid en afwezigheid met elkaar verbindt. Volgens van Loo zorgt dit voor een bijzondere intensiteit in het werk. Zowel Grootenboer als van Loo benadrukken dus de abstracte kwaliteit van een mogelijke toegang. Zelf zou ik dit begrip willen verbinden aan een visueel kenmerk van schilderijen dat wel een exacte plaats heeft op het doek en waarop de toeschouwer wel rechtstreeks kan focussen, terwijl het tegelijkertijd een duidelijke drempel betreft die evenveel intensiteit met zich mee kan brengen als van Loo's onzichtbare drempel: visuele asymptoten.



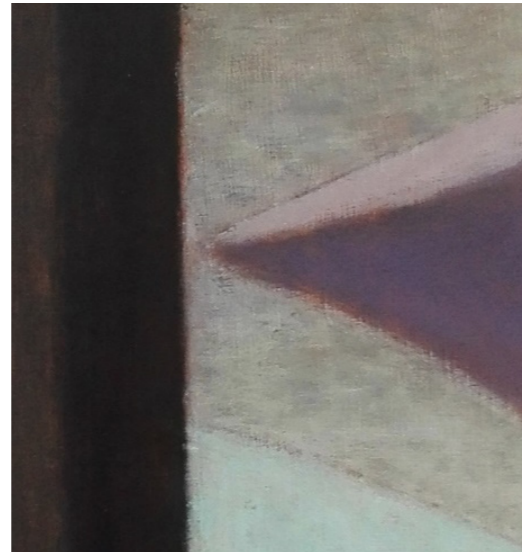
Een visuele asymptoot is de minime ruimte die zich bevindt tussen twee afgebakende elementen. Het betreft hier een kantelmoment, een net-niet aanraking die, wanneer bewust ervaren, de spanning gevoelig verhoogt, te vergelijken met de elektriciteit die kan overspringen tussen huiden die millimeters van elkaar verwijderd zijn. Zoals wiskundige asymptoten raken de elementen elkaar slechts aan in de conceptuele oneindigheid. Het zijn deze asymptoti-

sche aanrakingen die een toegangsdrempel kunnen vormen tot het beeld. Hoewel het voorkomen van deze asymptoten aan de randen van het beeld misschien dicht in de buurt komt van Heinrich Wölfflin's (1922:124) beschrijving van schilderijen uit de renaissance als open en uit de barok als gesloten beelden, verschilt het concept in die zin dat de asymptoten ook toelaten om openingen te creëren in wat Wölfflin net zou aanduiden als gesloten beelden. Een dergelijke asymptoot die zich niet aan de rand van het beeld bevindt, maar in het beeld zelf, geeft de toeschouwer de kans om zich via deze weg binnen te wurmen in het beeld. "Open-schouwer" is in deze context misschien een beter woord. Een koevoet is niet nodig om het beeld open te breken en binnen te treden, voldoende geduldige aandacht volstaat. De gepaste strategie bestaat erin op het gemak met de ogen over het oppervlak te strelen, totdat een toevalige saccade in het oneindig diepe van de asymptoot valt en de open-schouwer zich plots binnenin de geschilderde ruimte bevindt. De eerste ontdekking gebeurt per ongeluk, maar indien je als kijker niet oplet, is het ogenblik gepasseerd en heeft het schilderij je alweer uitgespuwd.

Afbeelding 31: [Asymptoot].



Afbeelding 32: Aline Verstraten (2021). *Paarse Parasol, Groene Parasol*.



Afbeelding 33: Aline Verstraten (2021). *Zonder titel*.





Afbeelding 34: Aline Verstraten (2020). *De Veranda*.

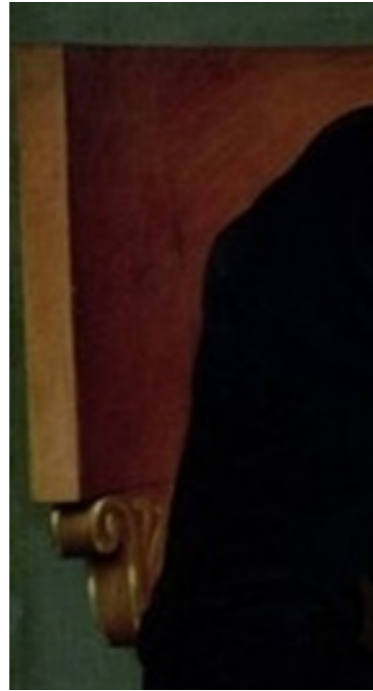


Afbeelding 35: Gerard ter Borch (1654). *Galante Conversatie*.





Afbeelding 36: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1805). *Portret van Philibert Rivière.*



Afbeelding 37: Jean-Auguste-Dominique Ingres (1814). *Portret van Caroline Murat, Koningin van Napels.*

CONCLUSIE

De vraag “Hoe construeer ik een introspectieve ruimte?” heeft ons doorheen verschillende metaforen gevoerd, ons toegelaten te naderen en ons gedwongen te wijken, zaken blootgelegd en toegedicht. Datgene dat zich het meest dichtbij bevindt en daarmee het bereikbaarst lijkt, blijkt zich bij elke rechtstreekse confrontatie deels terug te trekken. “Iets” blijft steeds buiten bereik. Met het stof heb ik geprobeerd dit onbereikbare of ondoorgrondelijke zichtbaar te maken, met het zwarte gat voelbaar. Via opschuren en afstoffen, microscopen en telescopen en visuele asymptoten heb ik gepoogd de rol van het zien en voelen in de dans van het naderen en wijken beter te duiden. Daarnaast is gebleken dat, hoewel de verschillende introspectieve ruimtes van toeschouwer, kunstenaar en beeld in elkaar kunnen overvloeien, dit niet steeds in alle richtingen op dezelfde manier verloopt. Om dit alles duidelijk te maken heb ik in het begin jou, lezer, meegenomen in mijn autorit. Onderweg hebben we getracht het beeld/de ruimte/het innerlijk steeds dichterbij te naderen. Naar het einde toe zagen we zelfs een doorgang. In ons dolle enthousiasme drukten we het gaspedaal bijna doorheen de bodem, maar net voordat (of was het nadat?) we onze bestemming hadden bereikt, zijn we er genadeloos uitgeslingerd. Toch was de trip niet overbodig; hij is zelfs niet voorbij. Het constant schipperen tussen binnen en buiten, zien en voelen, hier en daar, jij en ik, toont de verbindende drempel van het eeuwige onderweg. De reis duurt een gigantisches ogenblik.

LITERATUURLIJST

Alpers, S. (1983). *The Art of Describing: Dutch Art in the Seventeenth Century*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Andersson, A. (Regisseur). (2014). *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence*. [Film]. Roy Andersson Filmproduktion AB.

Christie's (2020, 29 januari). *The 'small gestures and silent perfection' of Giorgio Morandi*. Geraadpleegd op 11 april 2021 via <https://www.christies.com/features/Giorgio-Morandi-guide-10098-3.aspx>

Corneau, A. (Regisseur). (1991). *Tous les Matins du Monde* [Film]. Film Par Film.

Didi-Huberman, G. (2005). *Confronting Images: Questioning the Ends of a Certain History of Art* (J. Goodman, Vert.). Philadelphia, PA: The Pennsylvania State University Press.

Gaiger, J. (2016). *Dutch painting of the Golden Age. The Open University*. Geraadpleegd op 13 april 2021 via <https://www.open.edu/openlearn/ocw/mod/oucontent/view.php?id=64770&printable=1>

Grootenboer, H. (2011). The Pensive Image: On Thought in Jan van Huysum's Still Life Paintings. *Oxford Art Journal*, 34(1), 15–30. doi: 10.1093/oxartj/kcr011

Grootenboer, H. (2020). *The Pensive Image: Art as a Form of Thinking*. Chicago, IL: The University of Chicago Press.

Jonze, S. (Regisseur). (1999). *Being John Malkovich* [Film]. Astralwerks, Gramercy Pictures (I), Propaganda Films, Single Cell Pictures.

Montaigne, M. (1965). *Essais: Livre Second*. (P. Michel, Red.). Parijs, Frankrijk: Éditions Gallimard.

Resnais, A. (Regisseur). (1961). *L'année dernière à Marienbad* [Film]. Cocinor.

Van Loo, S. (2006). *Gorge(l): Beklemming en Verademing in de Kunst*. Antwerpen, België: Koninklijk Museum voor Schone Kunsten Antwerpen.

Veldhorst, N. (2008). Pharmacy for the body and the soul: Dutch songbooks in the seventeenth century. *Early Music History*, 27, 217–285. doi: 10.1017/S0261127908000326

Wilder, K. (2015). Vermeer: Interruptions, Exclusions, and 'Imagining Seeing'. *Estetika: The Central European Journal of Aesthetics*, 52(1), 38–59. doi: <http://doi.org/10.33134/eeja.132>

Wölfflin, H. (1922). *Principles of Art History: the Problem of the Development in Style in Later Art* (M.D. Hottinger, Vert.). Central Archaeological Library, New Delhi. Geraadpleegd op 5 mei 2021 via <https://archive.org/details/in.ernet.dli.2015.282622/page/n3/mode/2up>

Wölfflin, H. (1964). *Renaissance and Baroque* (K. Simon, Vert.). The Fontana Library. Geraadpleegd op 11 april 2021 via <http://www.columbia.edu/itc/architecture/ockman/pdfs/week2/wolfflin.pdf>

Zbigniew, H. (1993). *De Bittere Geur van Tulpen: Holland in de Gouden Eeuw* (G. Janzen, Vert.). Amsterdam, Nederland: Contact.

AFBEELDINGENLIJST

Afbeelding 1: Vermeer, J. (1669-1670). *De Kantwerkster* [Olieverf op doek]. Parijs: Louvre. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://nl.wikipedia.org/wiki/De_kantwerkster

Afbeelding 2: Verstraten, A. (2020). *De Veranda* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 3: Verstraten, A. (2020). *Zonder Titel* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 4: Hammershøi, V. (1900). *Witte Deuren, Strandgade 30* [Olieverf op doek]. Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.sothebys.com/fr/auctions/ecatalogue/lot.2.html/2017/19th-century-european-paintings-l17101>

Afbeelding 5: Verstraten, A. (2021). *Zonder Titel* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 6: Caillebotte, G. (1875). *De Parketschavers* [Olieverf op doek]. Parijs: Musée d'Orsay. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/Les_raboteurs_de_parquet

Afbeelding 7: Verstraten, A. (2020). *Paarse Parasol, Groene Parasol* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 8: Verstraten, A. (2020). *Zonder Titel* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 9: Wyeth, A. (1989). *Pentecost* [Tempera op paneel]. Seattle: Seattle Art Museum. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.artway.eu/userfiles/images/Andrew%20Wyeth%201.jpg>

Afbeelding 10: Morandi, G. (1956). *Stilleven* [Olieverf op doek]. New Haven: Yale University Art Gallery. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://archive.nytimes.com/www.nytimes.com/interactive/2013/09/15/t-magazine/monastic-order.html>

Afbeelding 11: Khnopff, F. (1889). *Memories (Lawn Tennis)* [Pastel op papier gemaroufleerd op doek]. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/fernand-khnopff-memories-lawn-tennis>

Afbeelding 12: Spilliaert, L. (1909). *Stilleven met Ui* [Gouache, waterverf en potlood op papier]. Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.sothebys.com/en/auctions/ecatalogue/2016/impressionist-modern-art-day-sale-l16004/lot.437.html>

Afbeelding 13: Andersson, R. (Regisseur). (2014). *A Pigeon Sat on a Branch Reflecting on Existence* [Film]. Roy Andersson Filmproduktion AB. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.theguardian.com/film/2015/apr/23/a-pigeon-sat-on-a-branch-reflecting-on-existence-review>

Afbeelding 14: Spilliaert, L. (1904). *Dozen voor een Spiegel* [Pastel, houtskool op papier voluit gekleefd op karton]. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.fine-arts-museum.be/nl/de-collectie/leon-spilliaert-dozen-voor-een-spiegel>

Afbeelding 15: Hammershøi, V. (1901). *Interieur te Strandgade, Zonlicht op de Vloer* [Olieverf op doek]. Kopenhagen: Statens Museum for Kunst. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.smk.dk/en/highlight/stue-i-strandgade-med-solskin-paa-gulvet-1901/>

Afbeelding 16: Hammershøi, V. (1900-1906). *Maanlicht, Strandgade 30* [Olieverf op doek]. New York City: Metropolitan Museum of Art. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.metmuseum.org/art/collection/search/441933>

Afbeelding 17: Torrentius, J. (1614). *Emblematisch Stilleven met Kan, Glas, Kruik en Breidel* [Olieverf op paneel]. Amsterdam: Rijksmuseum. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.groene.nl/artikel/een-onverklaarbare-carriere>

Afbeelding 18: Verstraten, A. (2020). *Hortus Conclusus* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 19: ter Borch, G. (1655). *Een Dame in Haar Kamer* [Olieverf op doek]. Dresden: Staatliche Kunstsammlungen Dresden. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Gerard_ter_Borch_-_A_Lady_in_Her_Chamber.jpg

Afbeelding 20: ter Borch, G. (1654). *Galante Conversatie* [Olieverf op doek]. Amsterdam: Rijksmuseum. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gallant_Conversation

Afbeelding 21: Atelier van Gerard ter Borch (1660). *De Muziekles* [Olieverf op doek]. Zweden: Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://rkd.nl/nl/explore/images/41050>

Afbeelding 22: Atelier van Gerard ter Borch (1660). *Jonge Brieflezende Vrouw met een Bediende* [Olieverf op doek]. Zwitserland: Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.pubhist.com/w46222>

Afbeelding 23: Bonnard, P. (1941-1946). *Naakt in Bad en Kleine Hond* [Olieverf op doek]. Pitsburg: Carnegie Museum of Art. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.wikiart.org/pt/pierre-bonnard/nu-na-banheira-1946>

Afbeelding 24: Bonnard, P. (1913). *Interieur* [Olieverf op doek]. Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.wikiart.org/en/pierre-bonnard/interior-1913>

Afbeelding 25: Bonnard, P. (1908). *Vrouw in een Interieur* [Olieverf op doek]. Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://www.christies.com/lot/lot-pierre-bonnard-femme-dans-un-interieur-5093097/?lid=4&sc_lang=zh-cn

Afbeelding 26: Bonnard, P. (1906). *Interieur met Scherm* [Olieverf op doek]. Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.amazon.com/Bonnard-Interior-Private-Collection-Unframed/dp/B07CQ87Q7Z>

Afbeelding 27: Bonnard, P. (1925). *De Tafel* [Olieverf op doek]. Londen: Tate Modern. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.tate.org.uk/art/artworks/bonnard-the-table-n04134>

Afbeelding 28: Quora (2018). [Verbuiging van Ruimtetijd door Zwart Gat]. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://www.quora.com/If-gravity-is-the-absence-of-space-time-and-black-holes-are-pure-gravity-does-it-mean-that-black-holes-are-gaps-in-the-space-time-fabric>

Afbeelding 29: Vermeer, J. (1662-1665). *De Muziekles* [Olieverf op doek]. Londen: Britse Koninklijke Collectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/The_Music_Lesson

Afbeelding 30: Rombouts, T. (s.d.). *Prometheus* [Olieverf op doek]. Brussel: Koninklijke Musea voor Schone Kunsten van België. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via [https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Theodoor_Rombouts_\(1597-1637\)_-_Prometheus_-_KMSK_Brusseel_25-02-2011_12-45-49.jpg](https://nl.m.wikipedia.org/wiki/Bestand:Theodoor_Rombouts_(1597-1637)_-_Prometheus_-_KMSK_Brusseel_25-02-2011_12-45-49.jpg)

Afbeelding 31: Wikipedia (2020). [Asymptoot]. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via <https://nl.wikipedia.org/wiki/Asymptoot>

Afbeelding 32: Verstraten, A. (2021). *Paarse Parasol, Groene Parasol* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 33: Verstraten, A. (2021). *Zonder titel* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 34: Verstraten, A. (2020). *De Veranda* [Olieverf op paneel].

Afbeelding 35: ter Borch, G. (1654). *Galante Conversatie* [Olieverf op doek]. Amsterdam: Rijksmuseum. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/The_Gallant_Conversation

Afbeelding 36: Ingres, J.A.D. (1805). *Portret van Philibert Rivière* [Olieverf op doek]. Parijs: Louvre. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Philibert_Rivi%C3%A8re

Afbeelding 37: Ingres, J.A.D. (1814). *Portret van Caroline Murat, Koningin van Napels* [Olieverf op doek]. New York: Privécollectie. Geraadpleegd op 15 mei 2021 via https://en.wikipedia.org/wiki/Portrait_of_Caroline_Murat,_Queen_of_Naples

