

De Picturale Ruimte: Verbeelding als Visuele Strategie

Inhoudstafel

1. Abstract

2. Inleiding

3. Picturale ruimte: een formeel onderzoek

4. Hoe krijgt de picturale ruimte betekenis?

5. De begrenzing die de ruimte zichtbaar maakt

6. De potentiële versus concrete werkelijkheid

7. Dystopian Visions of an Unknown World & Weapons of Mass Construction

8. Besluit

9. Bibliografie

10. Referentielijst Afbeeldingen

Abstract

Onderzoeksvraag: Wat is de picturale ruimte en hoe krijgt de picturale ruimte betekenis?

De picturale ruimte is een fundamenteel element in de werking van schilderkunst als een van de oudste kunstvormen van de mensheid. Deze scriptie zal aan de hand van een formele analyse het begrip *picturale ruimte* en de visuele mechanismen die daarbinnen gebruikt worden onderzoeken. Het eerste doel is om te analyseren hoe een schilderij *visuele* betekenis krijgt. Het tweede doel is om te kijken naar hoe de picturale ruimte in relatie staat met het algemene begrip van ruimtelijkheid en welke relatie er bestaat tussen beiden. De vier denkers die centraal zullen staan in dit onderzoek zijn: Wölfflin en zijn onderzoek naar de visuele mechanismen binnen de picturale ruimte, Greenberg en zijn ideeën over *flatness*, Bachelard die dieper ingaat op welke rol de verbeelding speelt binnen de visuele waarneming van de werkelijkheid en Péricak die op poëtische wijze schrijft over hoe visuele obstakels essentieel zijn om de ruimte zichtbaar te maken.

De onderzochte elementen worden gestaafd aan de hand van eigen werken gemaakt tussen 2021 en 2022. Deze doeken dienen als artistieke reflectie over de illusie van ruimtelijkheid binnen het schilderij, het gebruik van de picturale ruimte en over het ontstaan van een nieuwe dimensie die niet gebonden is aan de wetten van onze tastbare werkelijkheid. Ook zal er gekeken worden naar hoe de onderzochte artistieke concepten in lijn staan met het creatieproces van eigen schilderijen en wordt er gekeken naar hoe door middel van deze mechanismen de reeks werken zich verhoudt naar de wereld.

Inleiding

Binnen het domein van de schilderkunst heerst er altijd een voortdurende relatie tussen de waarneembare realiteit, de visuele representatie ervan en de betekenislagen die de mens koppelt aan wat er gerepresenteerd wordt. Vanaf de vroegste prehistorische grottekeningen tot heden heeft de mens naar manieren gezocht om de werkelijkheid rondom hem voor te stellen. Of hij nu een grottekening maakt, een inkerving in steen of een olieverfschilderij, de nood om de realiteit rondom hem weer te geven in een tweedimensionale ruimte lijkt een terugkerend fenomeen binnen de geschiedenis van de mens. Deze scriptie is een onderzoek naar hoe de representatie op een tweedimensionaal vlak binnen de schilderkunst ontstaat en welke rol de menselijke psyché speelt bij zowel het creëren van als het kijken naar een schilderij.

Welke mechanismen gebruikt hij om deze tweedimensionale vlakke vorm te geven, hoe koppelt hij betekenis aan wat hij vormgeeft en welke relatie bestaat er tussen de werkelijkheid die tracht weer te geven en de realiteit? Dit zijn de vragen waar deze scriptie antwoorden op zal trachten te vinden.

De mens leeft in de ruimten die hij creëert en geeft er bewust of onbewust, betekenis aan. Diezelfde mens tracht de realiteit en zijn ruimten opnieuw te weergeven op een vlakke door middel van schilderkunst, fotografie, etc. Door middel van deze tweedimensionale vlakke creëert de mens opnieuw een soort ruimte, afgebakend door de randen van het doek, het papier, etc. Enerzijds is de driedimensionale ruimte alomtegenwoordig en inherent aan het menselijk bestaan. De kinesthetische activiteit veronderstelt een beweging van het zintuigelijk lichaam in de uitgebreidheid van de ruimte. Anderzijds is de representatie van de ruimte in wat de *picturale ruimte* genoemd wordt de waargenomen ruimte als deel van de realiteit wordt opnieuw gecreëerd binnen een tweedimensionale vlakke.

Het onderzoek zal bestaan uit vijf stappen: er wordt eerst gekeken naar wat het begrip *picturale ruimte* inhoudt en uit welke visuele mechanismen het bestaat, daarna kijken we naar hoe een schilderij betekenis krijgt, dan wordt er gekeken naar welke invloed begrenzing op onze waarneming van de wereld heeft. Uiteindelijk zal de vraag zich voordoen of schilderkunst al dan niet een blik werpt op een latente dimensie die ontstaat door middel van de symbiose van onze verbeelding en onze visuele waarneming. Ten slotte worden de besproken hoofdstukken toegepast op het eigen werk, meer bepaald 6 doeken gemaakt tussen 2021 en 2022. Deze zijn onderdeel van de projecten *Dystopian Visions of an Unknow Future*

(2021-2022) en *Weapons of Mass Construction* (2022).

In het volgende hoofdstuk wordt verder duidelijk wat de picturale ruimte net is en welke visuele mechanismen gebruikt worden om de picturale ruimte vorm te geven. Eens dit duidelijk is, kan worden gekeken naar hoe de betekenis ontstaat binnen deze ruimte en later zal dan ook onderzocht worden hoe de picturale ruimte met zijn betekenislagen zich verhoudt tegenover de concreet waarneembare realiteit.

Picturale ruimte: een formeel onderzoek.

Het begrip picturale ruimte met betrekking tot schilderkunst wordt door Maxson J. McDowell in *Pictorial Space throughout Art History: Cézanne and Hoffman* als volgt beschreven:

“Pictorial space is created in the tension between pairs of opposing planes. Opposing planes pull against each other, each containing the other, paradoxically, within the flat surface of the canvas.” (McDowell, 2006: 2)

De picturale ruimte in schilderkunst wordt dus volgens McDowell gecreëerd door middel van de spanning tussen twee tegenovergestelde vlakten die zich in het tweedimensionale vlak van het doek bevinden. Het is deze ruimte die ontstaat op het vlak van het doek waar het eerste deel van deze thesis onderzoek naar zal doen.

In dit hoofdstuk wordt door er gekeken naar welke visuele strategieën gebruikt worden binnen de picturale ruimte en hoe in de kunstgeschiedenis dit benaderd werd.

De spanning, het contrast, het verschil tussen tegenovergestelde vlaktes is een grondidee van de moderne beeldtheorie. Een oorspronkelijke formulering ervan vindt men bij Heinrich Wölfflin die in zijn tekst *Principles of Art History* (1915) vijf polariteiten beschrijft die visuele betekenis bepalen. Het doel van zijn argument is dat het beeld een eigen structuur heeft en dat de kunstgeschiedenis een vormelijke variatie toont die hij aan de hand van deze polariteiten uitlegt. Vervolgens worden deze polariteiten aan de stijlverschillen tussen Renaissancekunst en Barokkunst gerelateerd. (Wölfflin, 1950) Zijn analyse van deze stijlverschillen, en de desbetreffende concepten die hij introduceert, geven duidelijk de contrasten weer in hoe picturale ruimte in de twee hierboven genoemde stijlperioden gebruikt

werd. Zijn concepten lijken de ideale startplaats om het begrip van wat picturale ruimte is te verdiepen.

De vijf polariteiten zijn: het lineaire en het schilderkunstige (Malerische), het planmatige en de recessie, gesloten en open vorm (tektonisch en a-tektonisch), veelheid en eenheid, absolute en relatieve eenheid van het onderwerp. (Wöllflin, 1950: 14-16). Ruimte, voor Wöllflin, is immers de fundamentele dimensie die de hele geschiedenis van de kunst en bij uitbreiding, de visuele representatie zelf verklaart. Eenvoudig uitgelegd, elk beeld veronderstelt een specifieke modulatie, bewerking, verandering van ruimtelijkheid, als gesloten of open, als duidelijke omtreklijn of dynamische overlappingsen, etc.

Belangrijk is dat wanneer Wöllflin de termen Renaissance en Barok gebruikt hij het niet alleen heeft over de culturele periode van de Renaissance-en Barokkunst, maar over de visuele structuur die op een dieper niveau in de picturale ruimte omvat zit. (Ionescu, 2013: 9). Het doel van deze begrippen is de structuur van de visuele representatie zelf te verklaren als een constante wisselwerking tussen vlakke en diepte, tussen beweging en stabiliteit. Deze “beeldmatigheid” of visuele structuur van het beeld is het doel van zijn onderzoek. Het is een virtueel schema dat hij “decoratief” noemt, een virtueel schema van de representatie dat zich in concrete kunstwerken verwerkelijkt. (Wöllflin, 1950: 16). Bv. het virtuele schema of de “beeldmatigheid” van de Renaissance bestaat uit duidelijke afgegrensde vormen in een gesloten ruimte dat door het geometrische perspectief gereguleerd wordt.

Dit schema kan dus gezien worden als een serie aan (ongeschreven) regels die bepaalt hoe deze voorstelling van de natuur binnenin de picturale ruimte gebeurt en de manier waarop is volgens hem afhankelijk van de tijdsgeest waarin een kunstwerk gecreëerd wordt (Wöllflin, 1950: 9). De visuele structuur van een tijdperk is een weergave van een manier waarop mensen de wereld voorstellen, aanvoelen, ontwerpen en lezen. Zijn stelling is dat elk tijdperk een welbepaalde *vormelijke* analogie toont tussen de manier waarom mensen beelden maken en de manier waarop ze de wereld beredeneren en aanvoelen. Deze hypothese is vaak in vraag gesteld door kunsthistorici als te algemeen en speculatief maar het belang ervan is – zoals aangegeven - het analyseren van kunst vervolgens de visuele betekenis die het creëert. Wöllflin benadrukt ook duidelijk in zijn tekst dat, wanneer hij Renaissance en Barokke kunst tegenover elkaar zet, het niet gaat over een evolutie, maar over verschillende manieren waarop de (natuurlijke) wereld kan gerepresenteerd worden. Beiden zijn evenwaardig vanuit een esthetisch standpunt. De inhoud van de realiteit wordt als het ware gevangen en neemt

vorm binnen de picturale ruimte (Wöllflin, 1950). Dit gebeurt volgens Wöllflin niet enkel door de blik of visie, hij spreekt over *modes of imagination* of *manieren van verbeelding*. De wereld wordt in de picturale ruimte dus niet weergegeven zoals men hem ziet, maar gaat als het ware door de filter van verbeelding en krijgt op die manier vorm. Wöllflin verduidelijkt dit als hij schrijft: “*De mens heeft altijd gezien wat hij wou zien.*” (Wöllflin, 1950) De verbeelding is dus een sleutelement in hoe iets gerepresenteerd wordt, de concepten die hij beschrijft zijn manieren waarop dit gebeurt binnen de desbetreffende manieren van representatie.

Deze concepten gaan hem in hun essentie over de vorm die de picturale ruimte aanneemt. Zo zet Wöllflin bijvoorbeeld tekeningen van Dürer tegenover Rembrandt en beschrijft hoe Dürer zich meer focust op het lineaire waarbij in zijn tekeningen lijnen duidelijke afbakening vormen, terwijl Rembrandt de picturale ruimte op een meer schilderkunstige manier benut: in plaats van afbakening zien we meer beweging in het lijnenspel van Rembrandt, er is meer focus op het geheel en minder op geïsoleerde objecten (Wöllflin, 1950). Dit zijn twee verschillende manieren hoe vorm gebruikt kan worden binnen de picturale ruimte.

In functie van deze scriptie lijkt het niet interessant om alle vormelijke concepten van Wöllflin te gaan beschrijven en onderzoeken. Wél is Wöllflin essentieel om te begrijpen dat door middel van blik, verbeelding en tijdsgeest al dan niet onbewust voor een bepaalde vorm gekozen wordt in hoe de picturale ruimte benut wordt.

Wöllflin benadert vooral de mechanismen die de visuele representatie van de natuurlijke wereld omvatten. Hoewel de kunststijlen die hij gebruikt om zijn standpunten te staven kunnen toegepast worden op het modernisme is er een ander denker die modernistische schilderkunst en de desbetreffende picturale ruimte binnen het modernisme duidelijker onder de loep legt: Clement Greenberg. Volgens Greenberg werd in de renaissance en de post-renaissance het probleem van driedimensionale weergave op een tweedimensionaal vlak opgelost door het tweedimensionale aspect bijna volledig te vernietigen: schilderkunst focuste zich uitsluitend op het illusionistisch weergeven van de wereld en offerde daarbij de intrinsieke kwaliteiten van het medium olieverf op. (Greenberg, 1986: 200) Vanaf het Impressionisme en door de ontwikkeling van de fotografie vertrokken schilders meer en meer vanuit hun eigen blik, en door het vertalen van de visuele prikkels naar verf begon vlakheid (*Flatness*) terug op de voorgrond te komen. Greenberg argumenteert dat de zintuiglijke ervaring van het kijken een tweedimensionale ervaring is en dat onze visuele waarneming van de wereld bepaald wordt door kleuren die op ons netvlies vallen. (Greenberg, 1986: 201)

Doordat de Impressionisten hun waargenomen wereld door middel van kleuren op doek brachten kwamen de inherente kwaliteiten van het doek meer naar voren en viel het illusionistische aspect van de voorafgaande kunststromingen langzaam weg. Hierdoor komt de vlakheid van het doek terug op de voorgrond. Deze vlakheid benadrukt net het feit dat een doek een tweedimensionaal gegeven is in tegenstelling tot het te proberen verbergen. Het modernisme is dus een kantelpunt in hoe de picturale ruimte binnen schilderkunst benut wordt: het illusionistisch weergeven van het driedimensionale verliest aan belang en vanaf dan spelen kunstenaars net met het tweedimensionale gegeven binnen het doek. De visuele mechanismen die Wöllflin beschrijft zijn nog steeds van toepassing binnen de abstracte dimensie van de picturale ruimte. Er kan zelfs gesteld worden dat door het wegvallen van de illusionistische representatie de mechanismen die Wöllflin beschrijft net duidelijker zichtbaar worden en op de voorgrond komen: doordat schilders niet meer trachten een driedimensionaal gegeven op een tweedimensionale vlakke weer te geven, winnen de abstracte visuele mechanismen aan belang en worden deze mechanismen het belangrijkste element van een schilderij. De picturale ruimte wordt als het ware blootgelegd

Wöllflin geeft ons de termen om de abstracte structuur van een schilderij te kunnen begrijpen zelfs al is het schilderij puur figuratief. Hij geeft ons de middelen om de onderliggende visuele structuren te analyseren los van de al dan niet aanwezige conceptuele basis van een schilderij. Greenberg spreekt over hoe in de modernistische schilderkunst de vlakheid van het doek het wint tegenover de illusionistische representatie. De visuele mechanismen die Wöllflin beschrijft worden in het modernisme nog duidelijker doordat deze vlakheid aan belang wint.

Maar hoe zit het dan met de conceptuele basis? Hoe krijgt een schilderij dan een betekenis die verder gaat dan de decoratieve schema's waarover Wöllflin het heeft? In het volgende hoofdstuk wordt naar een antwoord op deze vragen gezocht aan de hand van Bachelards werk *La poétique de l'espace* (1957).

Hoe krijgt picturale ruimte betekenis?

Hoewel Wölflin de formele, vormelijke aspecten van de picturale ruimte tracht te onderzoeken, gaat hij in zijn *Grundbegriffen* (1915) niet dieper in op de betekenislagen die erin verscholen kunnen liggen en hoe deze tot stand komen. Zijn punt is eigenlijk dat de verbeelding door deze polariteiten gevormd wordt en dat elke tijdperk een eigen visuele sensibiliteit *veronderstelt*. Vorm is de kristallisatie voor van de manier hoe mensen op een bepaald historisch moment zich de wereld voorstellen, bedenken, aanvoelen. In het vorige hoofdstuk werd wel duidelijk hoe volgens Wölflin de verbeelding een centrale rol speelt in de natuurlijke wereld vast te leggen binnen de picturale ruimte. Hoe dan ook, de correlatie van deze visuele structuur met de verbeelding is een essentiële en door Wölflin minder besproken dimensie van de creatieve akte. Hoe werkt de verbeelding op deze visuele structuur? Heeft de verbeelding van de kunstenaar dan een ontegensprekelijke rol in de esthetische ervaring van het werk of heeft het kunstwerk daarna een eigen leven los van de verbeelding van de kunstenaar?

Een andere denker die de verbeelding in relatie met ruimtelijkheid (in bredere zin dan enkel picturale ruimte) onderzoekt is Gaston Bachelard. De reden waarom we naar zijn werk verwijzen is omdat Bachelard de verschillende lagen en vormen van de verbeelding – van de droom tot het onbewuste – als centraal in het creatief proces plaatst. Eerst zullen we kijken naar de relatie tussen het innerlijke van de mens en de ruimte als algemeen begrip, daarna wordt er getracht een relatie te maken tussen Bachelards theorie en de picturale ruimte. Voor Bachelard is verbeelding onlosmakelijk verbonden met de menselijke ervaring van de ruimte en de objecten die zich daarin bevinden. Hij beschrijft de mens als een verbeeldend wezen wiens verbeelding zich afspeelt in zijn intieme (innerlijke) ruimte die symbiotisch verbonden is met de wereld rondom (Bachelard, 1958: 201). Verbeelding is dus inherent aan de ruimtelijk ervaring verbonden in de zin dat de mens steeds associaties zal leggen met de ruimte rondom door middel van wat er in zijn eigen psyché gebeurt te projecteren op de wereld waardoor hij zich navigeert.

Dagdromen is voor Bachelard het medium bij uitstek om de relatie tussen intieme en exterieure ruimte te onderzoeken. De dagdroom ontstaat namelijk vaak in de solitaire momenten, momenten waarop we alleen de ruimte waar we ons in bevinden ervaren en tegelijkertijd de innerlijke ruimte betreden. Ook komt deze intieme ruimte naar buiten door

middel van de projectie van onze dagdromen op objecten/de ruimte. Volgens Bachelard gebeurt deze projectie op deze manier: “*Thus we cover the universe with drawings we have lived. These drawings need not to be exact. They need only to be tonalized on the mode of our inner space.*” (Bachelard, 1958: 12) Het zijn dus net deze innerlijke beelden die onze ervaring van de plaatsen rondom ons bepalen, de mens ziet bijgevolg niet de neutrale plek rondom hem want deze wordt gekleurd door zijn eigen innerlijke associaties en beelden. Wanneer we Bachelards gedachtegang volgen kunnen we hieruit afleiden dat het deze intieme ruimte is die betekenis geeft aan de ruimten rondom de mens.

Deze intieme ruimte kan gezien worden als het geheel aan psychologische associaties die de mens doorheen zijn eigen leven heeft leren maken en opgeslagen zitten in zijn onderbewuste zelf (Bachelard, 1958: 12).

Een correlatie tussen Wölfflin en Bachelard is dus mogelijk: het visuele als zodanig is afhankelijk van de manier waarop de mens de ruimtelijkheid psychologisch én zintuigelijk ervaart en dan in verschillende media toepast, van architectuur tot schilderkunst en muziek. Ruimtelijkheid bevat een tonaliteit die inherent aan de manier is waarop mens droomt én zich in de ruimte begeeft. Het visuele bevat de tonaliteit of het ritme van de manier waarop mens de wereld ziet en door het zien de wereld interpreteert. Misschien is het net daarom dat schilderkunst altijd terugkeert desondanks de mechanisch reproduceerbare technieken die fragmenten uit de wereld duidelijker weergeven, zoals fotografie en de film. Deze technieken formateren de wereld op basis van hun technische mogelijkheden: heldere ruimtelijke weergave, duidelijke omtreklijnen en tijdelijke ordening van shots. De avant-garde heeft natuurlijk met deze technieken ook geëxperimenteerd maar de schilderkunst keert terug doorheen de geschiedenis precies omdat de schilderkunst al lang niet meer over het weergeven van de werkelijkheid gaat. De schilderkunst – zo luidt onze hypothese – gaat immers over dit onmiddellijke experiment, zoals Bachelard en Wölfflin argumenteren – met de manier waarop de ervaring van de *ruimtelijkheid* door de *hand* en het *oog* als beeld een specifieke *visuele* betekenis krijgt. De schilderkunst geeft niet zomaar een ruimte weer – de schilderkunst maakt het afhankelijk van hoe ze ervaren én vertaald wordt via de hand en het oog. We experimenteren met schilderkunst niet om de wereld weer te geven maar om haar ruimtelijke mogelijkheden te testen. Dat spreekt al boekdelen waarom architecten steeds schilderkunst en grafiek als basis oefeningen beschouwen.

Toch is het belangrijk om Bachelards visie niet te verwarren met een puur psychologische visie: hij onderzoekt niet zozeer de individuele betekenissen die plaatsen hebben maar eerder

de mechanismen en relaties waardoor de mens betekenis geeft aan de wereld rondom hem. In het hoofdstuk over immensiteit beschrijft Bachelard de werking van het bewustzijn, meer bepaald verbeeldend bewustzijn. Hij verduidelijkt nog meer wat deze intieme ruimte kan inhouden. Gezien immensiteit geen object is en onze ervaring van immensiteit dus ook niet in de wereld van objecten kan gezocht worden verwijst dit rechtstreeks naar het verbeeldend bewustzijn. (Bachelard, 1958: 184) De verbeelding is voor Bachelard een werkend denkvermogen en ze produceert actief welbepaalde *kwaliteiten* die vervolgens in *beelden* zichtbaar zijn. Beter gezegd, *beelden* – van dromen tot poëzie, architectuur en schilderkunst – zijn verwerkelijkingen van dit werkende denkvermogen. Bv. een kind ervaart immensiteit anders dan een fysicus of een architect. Bij het kind en diens vermogen is immensiteit iets dat zich in andere soorten proporties en intense belevenissen toont dan bij een ingenieur of een wiskundige. De intieme ruimte die hij beschrijft hangt dus samen met een bewustzijn waarin onze verbeelding zich kan in voortbewegen. Het is ook de innerlijke immensiteit waar Bachelard over schrijft die volgens hem de echte betekenis geeft aan *zekere expressies omtrent de zichtbare wereld*. (Bachelard, 1958).

Maar hoe zit het dan met representatie en picturale ruimte? Bachelard schrijft niet rechtstreeks over het begrip picturale ruimte, maar gaat wel in op wat visuele representatie volgens hem is: “*Representation becomes nothing but a body of expressions with which to communicate our own images to others.*” (Bachelard, 1958: 150) Representatie is voor hem dus een medium om te communiceren, een manier om de innerlijke wereld van één persoon aan anderen te laten zien.

Waar Wölflin over de visuele structuur van een schilderij spreekt en de conceptuele betekenis achterwege laat, gaat Bachelard net onderzoeken hoe de betekenis van plekken, objecten en daarbij ook kunstobjecten tot stand komt in door middel van de verbeelding. De hypothese van deze scriptie is dat, ondanks dat deze twee denkwijzen ver uit elkaar lijken te liggen, ze van toepassing kunnen zijn op twee verschillende facetten van schilderkunst en ze zelfs elkaar kunnen aanvullen.

Nu zowel de visuele structuur als de verbeelding aan bod zijn gekomen, kunnen we dan ook kijken naar wat het begrip ruimte inhoudt en dit toepassen op de picturale ruimte. Kunnen we dit dan ook verbinden met Wölflin en Bachelard?

De Franse schrijver Georges Perec schreef in 1974 het boek *Ruimten Rondom*, een klein poëtisch boekje waarin hij door middel van beschrijvingen van de ruimten waarin we leven zijn ideeën over wat ruimte is uitdiept. In het volgende hoofdstuk zal dit boek, tezamen met de tekst *Blank or Empty: Painterly Speculations about Space* (2019) van Wouter Davidts aan bod komen. Deze twee teksten zullen getracht verbonden te worden aan zowel Wölflin als Bachelard, om zo een coherente basis te hebben om de picturale ruimte in schilder Kunstige voorbeelden te analyseren.

De begrenzing die ruimte zichtbaar maakt

Perec bespreekt in zijn boek *Espèces d'Espaces* (1974) over de grenzen die leegte zichtbaar maken. In zijn eigen woorden gaat zijn boek niet over de leegte, maar over datgene wat eromheen of erin zit. (Perec, 1974: II)

Gezien voor Perec het de grenzen zijn die leegte zichtbaar maken en zo ruimte creëren, en het doek van een schilderij begrensd is door de randen van het desbetreffende doek, kunnen we Percs opvattingen over ruimte dan ook toepassen op een tweedimensionaal vlak?

Reeds in het begin van zijn boek beschrijft hij het blad papier waarop hij schrijft als een ruimte, waarin het de geschreven tekens zijn die de spaties, de leegten, de ruimte ertussen zichtbaar maken (Perec, 1974: 21). Hij beschrijft doorheen zijn boek de polariteit tussen leegte en object waarbij hij vertrekt vanuit de observatie, vanuit zijn blikveld, en ziet onze blik als datgene wat aan ons een ruimte onthult. De ruimte is voor hem begrensd (Perec, 1974: 131) en deze begrenzing is nu net dat wat de ruimte zichtbaar maakt. In prachtige verwoording analyseert Wouter Davidts in zijn essay *Blank or Empty: Koen van den Broek's Painterly Speculations about Space* (2019) wat Perec onder het begrip *ruimte* verstaat: “*We simply need visual obstacles to “construct space” in our field of vision, in order to “see” it.*” (Davidts, 2019: 107)

Een blad papier staat niet ver van het doek van een schilder, en als Percs gedachtegang gevolgd wordt dan kan er gesteld worden dat ook op een doek het de markeringen in verf zijn die de lege ruimte zichtbaar maken. In zekere zin duidt ook dit op wat er gebeurt in de picturale ruimte: het bepalen van waar een markering komt en waar niet. Het spel tussen deze tegenpolen is bepalend voor hoe de picturale ruimte naar voren komt. Dit gebeurt in elk werk

steeds opnieuw, ongeacht de visuele strategieën die gebruikt worden. Het afgebakende tweedimensionale vlak van het doek is dus ook een ruimte waarin het de markeringen in de verf zijn die als visuele obstakels een nieuwe ruimte construeren: de picturale ruimte.

Nu duidelijk is geworden dat de picturale ruimte op dezelfde manier door visuele obstakels zichtbaar wordt als de ruimten van ons dagelijks leven, hoe verhoudt de picturale ruimte zich dan tot het algemene begrip ruimte? Wordt ze ook bepaald door andere gelijkaardige elementen als de ruimten die we bewonen? En welke invloed oefenen beiden op elkaar uit?

De weergave van ruimtelijkheid is volgens Wouter Davidts steeds een essentieel deel van schilderkunst geweest (Davidts, 2019: 104) Hij beschrijft de uitdaging van de schilderkunst als volgt: *“To paint a space that critically relates and corresponds to the space(s) that we inhabit. ... painters questioned the status of the painting as a window on the world.”* (Davidts, 2019: 104) Volgens hem is deze stelling zowel geldig voor de realistische kunst uit de Renaissance als de abstracte kunst van de 20^e eeuw. Kan het eerste deel van deze stelling toegepast worden op de theorieën van Wölflin, Greenberg, Bachelard en Perce? Kan schilderkunst als raam op de wereld dienen, of stelt de schilderkunst dit op zijn minst in vraag?

In zekere zin denken zowel Wölflin, Bachelard en Perce over hoe de wereld waargenomen kan worden. Donald Preziosi argumenteert door naar Wölflin te verwijzen: *“Multiplicity and unity are, so to speak, vessels in which the content of reality is caught and takes form.”* (Preziosi, 2009: 124)

De abstracte structuur die inherent is aan de picturale ruimte dient als het ware om de inhoud van de realiteit te vangen. De picturale ruimte kan aan de hand van dit citaat gezien worden als een middel om een deel van de realiteit weer te geven en op deze manier kan de picturale ruimte inderdaad dienen als een venster op de wereld, mits er uitgegaan wordt van schilderkunst die daadwerkelijk de wereld tracht te representeren. Het citaat verwijst dan ook vooral naar wat Wölflin onder renaissance kunst verstaat. Dit venster is dan wel gekleurd door de interesse die de kunstenaar in de wereld heeft en geeft geen objectieve realiteit weer. (Wölflin, 1950: 27) De representatie is namelijk afhankelijk van het decoratieve schema waarvoor de kunstenaar kiest en welk deel van en hoe die realiteit wordt weergegeven zal dus ook hier afhankelijk van zijn (Wölflin, 1950: 16).

Bachelard kijkt, zoals in het vorige hoofdstuk duidelijk werd, anders naar de realiteit dan

Wöllflin. Wel kunnen we stellen dat ook hij niet gelooft in een volledig objectieve waarneming van de werkelijkheid. De waarneming van de realiteit is voor hem een samensmelting van een innerlijke realiteit en wat ervaren wordt als de uiterlijke wereld.

(Bachelard, 1958: 157)

Als we de stelling dat schilderkunst een raam op de wereld is toepassen op Bachelards ideeën en een raam een objectieve blik op de realiteit zou moeten weergeven is dit volgens Bachelards ideeën onmogelijk gezien het volgens hem ook onmogelijk is om de wereld volledig objectief te ervaren zonder de virtuele, innerlijke ruimte erbij te betrekken

(Bachelard, 1958: 5). Schilderkunst zou eerder een raam zijn dat de innerlijke projectie op de realiteit zichtbaar maakt. Mits Bachelards gedachtegang toegepast wordt zou de stelling niet zijn *schilderkunst als raam op de wereld* maar eerder *schilderkunst als raam op de innerlijke ervaring van de wereld*.

Er is volgens Bachelard steeds een latente, onderbewuste dimensie die de representatie van de waarneembare wereld beïnvloedt. Deze dimensie wordt geprojecteerd op de waarneming door middel van dagdromen en associaties die zich voordoen in de menselijke psyché en zorgt er op deze manier voor dat de waarneming afhankelijk is van de subjectieve psyché van degene die de werkelijkheid waarneemt. Er kan dus gesteld worden dat het deze psychologische elementen zijn die de waarneming en weergave van de werkelijkheid bepalen. Zowel Wöllflin als Bachelard verwijzen op hun eigen manier naar deze onderliggende dimensie.

Voor Pécoc is het de blik die dankzij dat hij op obstakels duikt de ruimte aan ons zichtbaar maakt en ons de illusie van reliëf en afstand geeft (Pécoc, 1974: 131). Hij toont aan hoe de realiteit door de combinatie van leegte en obstakels zich aan ons voordoet. De manier waarop dit gebeurt, is voor hem niet verschillend binnen de grenzen van een plat vlak (bv. een blad papier) of een kamer waarin de muren en objecten de grenzen zijn die de leegte zichtbaar maken. De stelling schilderkunst als raam op de wereld lijkt op het eerste gezicht niet van toepassing op de tekst van Pécoc.

Maar als Wöllflin's ideeën over het *decoratieve schema* van de picturale ruimte toegepast worden zien we toch dat de manier waarop de realiteit zich aan ons voordoet voor Pécoc gelijk staat aan de manier waarop de picturale ruimte benut wordt: door de spanning tussen leegte en obstakels (bv. negatieve ruimte en penseelstroken) komt een waarneembaar correlaat naar voren. Pécocs doel was niet om de picturale ruimte te analyseren, maar door zijn beschrijvingen van hoe onze zintuiglijke ervaring van ruimte functioneert zien we dat

ook de picturale ruimte volgens dezelfde mechanismen werkt.

Greenberg daarentegen ziet de visuele waarneming op zich als iets tweedimensionaal, voor hem is het binnen schilderkunst dan ook net belangrijk om dit tweedimensionale aspect op de voorgrond te plaatsen. (Greenberg, 1986: 201) Voor hem is het net door het weglaten van het trachten de driedimensionale werkelijkheid te representeren dat we dichterbij de elementen van onze visuele waarneming komen. Verbeelding speelt voor hem, net als bij Bachelard, een hoofdzakelijke rol in hoe een schilderij tot stand komt. Picturale kunst is volgens hem gedreven om enkel uit te drukken wat in de kunstenaar zelf gebeurt, en niet om de uiterlijke werkelijkheid te representeren. (Greenberg, 1986: 203)

Als schilderkunst als een raam op de innerlijke ervaring van de wereld wordt gezien, zou het dan ook kunnen dan in schilderkunst een nieuwe dimensie naar voren komt die een soort fusie representeert tussen de innerlijke ervaring en de waarneembare realiteit? In het volgende hoofdstuk wordt deze stelling uitgediept.

De potentiële versus concrete werkelijkheid

In de vorige hoofdstukken werd een beeld gecreëerd van hoe door middel van de picturale ruimte, de verbeelding en de begrenzing van leegte schilderkunst een blik kan bieden op de subjectieve waarneming van de wereld. Ook werd de invloed van schilderkunst op de ruimten die we bewonen onderzocht.

De vraag die in dit hoofdstuk aanbod komt is de volgende: kan schilderkunst gezien worden als een blik op een aparte, verborgen dimensie die inherent aanwezig is in onze zintuiglijke waarneming van de werkelijkheid en kan deze dimensie zichtbaar worden door deze weer te geven in de picturale ruimte?

Bachelard stelt dat de intieme ruimte een aparte dimensie is die de exterieure ruimte beïnvloedt en visa versa (Bachelard, 1985: 201). Zoals gezien in het vorige hoofdstuk geeft schilderkunst door middel van het decoratieve schema waarvoor gekozen wordt deze relatie tussen exterieure ruimte (de waarneming) en de intieme ruimte (de verbeelding) weer. Schilderkunst representeert dus deze twee dimensies. Mits schilderkunst de symbiose tussen deze twee dimensies aan ons onthult kunnen we ook stellen dat er een nieuwe, samengestelde

dimensie ontstaat die naar voren komt door zowel de intieme als exterieure ruimte samengevoegd op een doek te schilderen. Deze samengestelde dimensie geeft niet enkel de waarneming weer maar ook niet enkel de intieme ruimte. Schilderkunst functioneert op deze manier als een representatie van de fusie die volgens Bachelard in ons onderbewustzijn gebeurt.

Deze fusie is op een eenvoudiger manier uitgedrukt de symbiose tussen verbeelding en waarneming binnen de picturale ruimte. En schilderkunst heeft steeds naar manieren gezocht om met deze symbiose te experimenteren en deze te tonen aan de toeschouwer. Dat is belangrijk in een technologische maatschappij die al sinds de Industriële Revolutie meer en meer door uniforme manieren van representatie bepaald wordt. Dit komt duidelijker naar voren in het modernisme dan de stijlperioden daarvoor, maar ook als we naar Renaissance- of Barokkunst kijken zien we duidelijk dat ook hier de verbeelding een rol speelde. Wöllflin geeft een hint naar deze dimensie van verbeelding wanneer hij spreekt over *Modes of Imagination*. (Wöllflin, 1950: p. VII)

In feite komt deze verbeeldende dimensie al naar voren binnen de keuzes die de schilder maakt over wat hij weergeeft binnen het doek en wat niet. Zo kan in een portret een geïdealiseerd beeld van iemand gemaakt worden, of kunnen net karaktertrekken overdreven worden om expressie te geven aan het geheel. Ook hoe de verf aangebracht wordt is een keuze: kiest de kunstenaar voor een glaxis of eerder dikke verfstroken? Wat waargenomen wordt bestaat niet uit verf, en door de keuze van hoe de materie gebruikt wordt, wordt een nieuwe dimensie toegevoegd aan de representatie van de realiteit door middel van verbeelding.

Misschien is het uiteindelijke doel van schilderkunst niet zozeer de werkelijkheid buiten het doek weer te geven maar net deze nieuwe dimensie naar voren te brengen en zichtbaar te maken. Op deze manier werpt een schilderij een blik op een autonome werkelijkheid die niet gebonden is aan de ruimtelijke wetten van de tastbare wereld. Binnen de picturale ruimte kan een kunstenaar testen welke potentie er aanwezig is in objecten, ruimten en settings van de wereld buiten het doek. Schilderkunst staat op deze manier in functie van de wereld en is niet ondergeschikt aan de waarneming. Het gaat niet over de weergave maar eerder over het onderzoeken naar hoe de wereld *kan* zijn. Schilderkunst onderzoekt het ruimtelijk en chromatisch potentieel dat aanwezig is binnen de concrete werkelijkheid.

Nu al deze aspecten aanbod zijn gekomen, worden deze in het volgende hoofdstuk toegepast op enkele voorbeelden zodat ook een concreet beeld geschetst kan worden in hoe de in de vorige hoofdstukken besproken elementen in de praktijk toegepast kunnen worden.

Dystopian Visions of an Unknown World & Weapons of Mass Construction

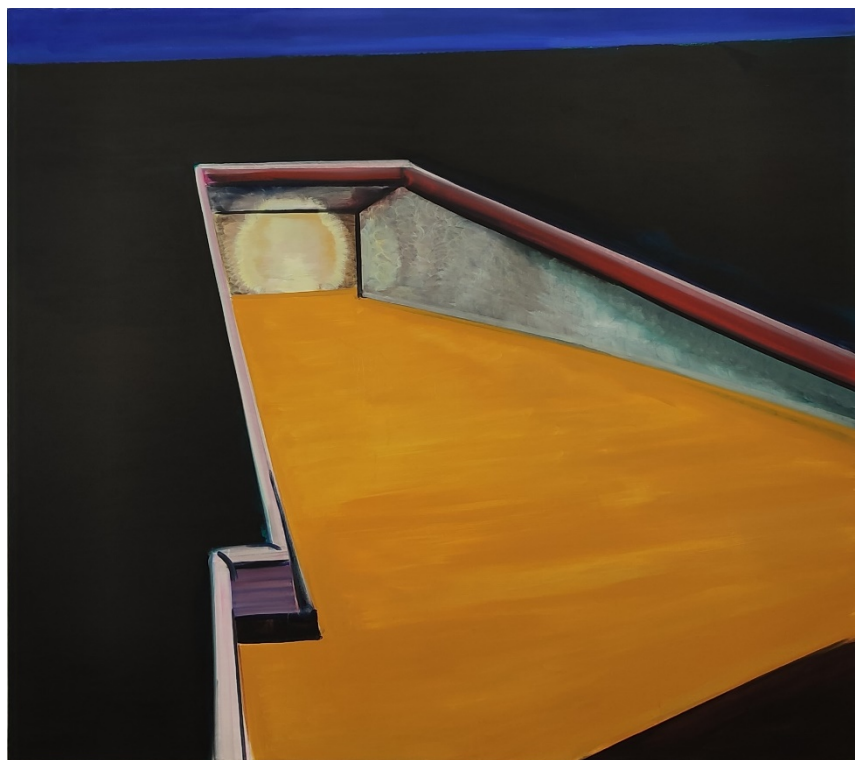
Binnen dit hoofdstuk wordt er gekeken naar de eigen artistieke praktijk en hoe de bovengenoemde denkers kunnen toegepast worden op dit werk. Er zal gekeken worden naar twee verschillende reeksen schilderijen en de evolutie binnen het werk die dankzij het schrijven van deze scriptie gebeurde.

Op het eerste gezicht zien we in de reeks *Dystopian Visions of an Unknown World* (2021-2022) schilderijen die verwijzen naar de werkelijkheid. Alle schilderijen zijn representatief.

Bij nadere inspectie wordt wel duidelijk dat de schilderijen verwijzen naar hun eigen werkelijkheid en het niet rechtstreeks duidelijk is wat er wordt weergegeven.

Het kleurenpalet houdt geen rekening met de reële representatie en krijgt hierdoor een zekere autonomie. De schilderijen volgen hun eigen logica.

We zien modules,



Icarus VII: After the Flight (160x 180cm). Olie op doek. 2021



Boîte Inconnue (120 x 140cm). Olie op Doek. 2021

verwongen perspectieven en penseelstroken die niet verbonden zijn aan de realiteit.

Sommige elementen binnen de schilderijen lijken een illusionistische weergave te representeren, zoals de slagschaduw of de illusie van diepte die bij enkele werken aan bod komen. Toch wordt door de schilderijen aandachtiger te bekijken duidelijk dat deze illusionistische elementen vaak niet aan de wetten van de natuur verbonden zijn. Zo is in *Boîte Inconnue* (2021) de slagschaduw niet coherent met de inval van het licht en in *Icarus VII: After the*

Flight (2021) is alle mogelijke schaduw compleet weggelaten. Dit zijn in feite de eerste aanwijzingen in hoe de picturale ruimte een belangrijke rol speelt in deze reeks werken, belangrijker dan een correcte weergave die voldoet aan de wetten die onze waarneming van de werkelijkheid definiëren. Elementen worden weggelaten of toegevoegd naargelang het de picturale ruimte kan versterken.

Vooraf de grote schilderijen voelen statischer aan: de picturale elementen zijn duidelijker geïsoleerd van elkaar door middel van omlijning en vlakken. In *Boîte Inconnue* (2021) wordt er wel getracht om deze geïsoleerde elementen te verbinden door middel van losse penseelstroken over de vlakken te zetten als reactie tegen het statische. De kleinere werken daarentegen zijn dynamischer en lossier geschilderd. In deze werken is wat er gerepresenteerd wordt minder van belang en gaat het - ondanks verwijzingen naar de werkelijkheid - meer over het spel tussen penseelstroken, vlakken, verschillende manieren om de materie aan te brengen, kleurcontrasten, etc. Kortom het gaat over de visuele mechanismen die de picturale ruimte bepalen.

In zowel de kleine als grote schilderijen is de kleur bepalend voor de gehele atmosfeer van het schilderij zo verwijst het gebruik van zwart vaak naar een nachtelijke atmosfeer. Het rood in bepaalde werken geeft een zekere emotionaliteit weer en de felle primaire kleuren die in

andere werken aan bod komen contrasteren zodat het de blik aantrekt en leidt.

Een ander opvallend element is hoe vlakheid gecombineerd wordt met een zekere illusionistische diepte. De (vaak zwarte) platte vlakken aanwezig in de achtergrond stoppen de blik van de kijker en verbergen wat er achter dit vlak zou kunnen gebeuren. Ook benadrukken deze vlakken dat het schilderij

tweedimensionaal is. Er wordt gespeeld met zowel de illusie van het driedimensionale als *vlakke*.

Het verbeeldende aspect is ook sterk aanwezig in de werken. In feite kunnen de schilderijen gezien worden als afbeeldingen van de intieme ruimte. Zo goed als alle werken vertrekken



Inconsistent Module (50x50cm). Olie op doek. 2021

vanuit referentieafbeeldingen die een werkelijk object weergeven, desondanks zijn de beelden zodanig aangepast dat het eindresultaat de symbiose tussen intieme en externe ruimte - waar op pagina 14 over gesproken wordt - weergeeft. Door het weglaten en toevoegen van visuele informatie tijdens het creatieproces worden de werken losgekoppeld van de pure waarneming en laten zij deze nieuwe dimensie zien. Er wordt als het ware gedagdroomd op het doek. Door het gebruik van de materie op vooral de kleine doeken wordt er ook een zekere beweging of tijdsdimensie gesuggereerd. De titels verwijzen vaak naar associaties met wetenschap, sciencefiction en een dystopisch wereldbeeld. Op deze manier trachten deze werken zich te verhouden naar de hedendaagse wereld, zonder te pogen didactisch te zijn.



Timeslip (60x40cm). Olie op doek. 2022

vanuit referentieafbeeldingen die een werkelijk object weergeven, desondanks zijn de beelden zodanig aangepast dat het eindresultaat de symbiose tussen intieme en externe ruimte - waar op pagina 14 over gesproken wordt - weergeeft. Door het weglaten en toevoegen van visuele informatie tijdens het creatieproces worden de werken losgekoppeld van de pure waarneming en laten zij deze nieuwe dimensie zien. Er wordt als het ware gedagdroomd op het doek. Door het gebruik van de materie op vooral de

Dankzij het schrijven van deze scriptie ontstonden er nieuwe ingrepen die bepalend waren voor het creatieproces. De reeks werken die nu aan bod komen vallen samen onder de gemeenschappelijke titel *Weapons of Mass Construction* (2022). In deze reeks schilderijen is er vertrokken vanuit gevonden afbeeldingen van kernwapens. Na deze digitaal aan te passen werden zij op doek geschilderd met de digitale aanpassingen die de constructie van de objecten benadrukte. Eens deze schilderijen droog waren werden er platte vlakken toegevoegd om de oorspronkelijke afbeelding open te breken. Op deze vlakken werden lijnen toegevoegd die rekening houden met de visuele informatie van het



Lifeless Objects Have Stigmata Too (working title) (120x120cm). Olie op Doek. 2022.

oorspronkelijke object, maar dan sterk gereduceerd. Op deze wijze wordt de visuele informatie inherent aan onze waarneming gecontrasteerd met illusionistische representatie. Het uiteindelijke doel is om de



visuele structuur binnen de picturale ruimte bloot te leggen.

Nuclear Fusion (working title) (120 x 140cm). Olie op Doek. 2022

Maar hoe verhoudt een schilderij zich dan in de ruimte waar het tentoongesteld wordt? Om deze vraag te beantwoorden kijken we het beste naar een opstelling in een generieke tentoonstellingszaal, de meest courante soort van “white cube” waar de ruimte een bepalende factor heeft.



In de bovenstaande afbeelding zien we schilderijen en sculpturen die bewust op een bepaalde manier zijn opgesteld in de tentoonstellingsruimte. Wanneer we Perceval volgen kan gesteld worden dat de lege ruimte tussen de schilderijen en sculpturen bepalend is voor het geheel. Stel nu dat we eerst kijken naar de lege ruimte, en de kunstobjecten zien als markeringen die de leegte zichtbaar maakt, wat gebeurt er dan? We zien dat de kunstobjecten (alsook de gordijnen, wanden, etc.) grenzen zijn die de leegte doorbreken. De afstand tussen twee schilderijen, of tussen een sculptuur en een schilderij heeft evenveel noodzaak als de kunstobjecten op zichzelf. Als er voor een andere afstand gekozen zou worden, zou dit het geheel van de opstelling bepalen. Moest er voor een andere ruimte gekozen zijn, zouden de tentoonstelling ook anders opgesteld worden. Hoewel deze zaken vanzelfsprekend lijken, is het toch belangrijk om stil te staan bij het feit dat al deze elementen in hen geheel bepalend zijn voor hoe voor een zekere scenografie wordt gekozen en dat de lege ruimte steeds een invloed heeft op de uiteindelijke tentoonstelling.

Besluit

Schilderkunst is een medium dat doorheen de geschiedenis zichzelf steeds heeft moeten heruitvinden om zich aan te passen aan het wereldbeeld dat van toepassing was op het moment waarop men zich bevond. Het heeft naar manieren gezocht om zich te bevrijden van de illusionistische representatie en het gebruik van de picturale ruimte speelt hierbij een centrale rol in de zin dat het de visuele mechanismen zijn binnen het tweedimensionale vlak die door de evolutie van het medium steeds meer het hoofdonderwerp van schilderkunst werden.

Het schilderij geeft een blik op de latente dimensie die ontstaat vanuit de symbiose tussen onze verbeelding en waarneming van de realiteit. Op deze manier tracht het ook het projectiemechanisme van de intieme ruimte op de waargenomen wereld te communiceren met diegene die naar het schilderij kijkt. De visuele strategieën en de verbeelding vullen elkaar aan en door de fusie tussen beiden komt een autonoom beeld tot stand waarbij de betekenislagen zowel omsloten liggen in de associaties door middel van de intieme ruimte als in de blootgelegde picturale mechanismen.

Het schrijven van deze scriptie heeft er uiteindelijk voor gezorgd dat in het eigen werk een nieuwe evolutie is ontstaan waarbij de visuele mechanismen binnen de picturale ruimte benadrukt worden door een zekere reductie en abstractie. Ook worden deze elementen in relatie gesteld tot een driedimensionaal, illusionistisch beeld op hetzelfde doek.

Bibliografie

Greenberg, Clement (1955) *The Collected Essays and Criticism*. Chicago/London: The University of Chicago Press (1968)

Preziosi, Donald (2009) *The Art of Art History*. Oxford: Oxford University Press.

Wood, Christopher S. (2019) *A History of Art History*. New Jersey: Princeton University Press.

Wöllflin, Heinrich (1950) *Principles of Art History*. New York: Dover Publications, Inc.

Bachelard, Gaston (1958) *The Poetics of Space*. Boston: Beacon Press, 1964

Perec, Georges (1974) *Espèces d'espaces*. Amsterdam/Antwerpen: De Arbeidspers, 1998

Davidts, Wouter (2010) *Crack. Koen van den Broek Painting*. Amsterdam/Tielt: Valiz/Lannoo.

Mcdowell, Maxson J. (2006) 'Pictorial Space throughout Art History: Cézanne and Hoffman.' *ARAS connections (issue 2)*

Ionescu, Vlad (2013) 'The rigorous and the vague: aesthetics and art history in Riegl, Wöllflin and Worringer.' *Journal of Art Historiography (issue 8)*.

Referentielijst afbeeldingen



De Kerf, Dieter. 2021. *Icarus VII: After the Flight* [Olie op doek].



De Kerf, Dieter. 2021. *Boîte Inconnue* [Olie op doek].



De Kerf, Dieter. 2022. *Timeslip* [Olie op doek].



De Kerf, Dieter. 2021. *Inconsistent Module* [Olie op doek].



De Kerf, Dieter. 2022. *Lifeless Objects Have Stigmata Too (working title)* [Olie op doek].



De Kerf, Dieter. 2021. *Nuclear Fusion (Working title)* [Olie op doek].