

Exotische maskerades.

Het spanningsveld tussen primitivistisch modernisme en
postkolonialisme in Peter Doigs Trinidadiaanse werken.

Masterscriptie Kunstgeschiedenis
Radboud Universiteit Nijmegen

Naam:	Maaïke Wijdeven
Scriptiebegeleider:	Prof. dr. Hanneke Grootenboer
Tweede lezer:	Dr. Mette Gieskes
Datum:	3 juli 2020



Radboud Universiteit Nijmegen

Inhoudsopgave

Inleiding	3
Hoofdstuk 1. Buitenstaander, locatiewisselingen en lokale geschiedenis	9
1.1 Locatie en outsider in Peter Doigs biografie	9
1.2 Positionering binnen het hedendaags kunstdebat	11
1.3 Doigs denkbeelden en werkwijze aan de hand van <i>100 Years Ago (Carrera)</i>	12
1.4 De rol van locatie in Doigs Trinidadiaanse werken	15
1.4.1 Een confrontatie met exotisme in de <i>Pelican</i> -serie	16
1.4.2 Koloniale geschiedenissen in <i>Moruga</i>	17
1.5 Een reflectie aan de hand van Derek Walcotts <i>Moruga</i>	20
Hoofdstuk 2. Carnavaleske maskerades en postkoloniale tegencultuur	23
2.1 Carnavalesk verkleden als het kwaad in <i>Horse and Rider</i>	23
2.2 Carnaval en carnavalesk volgens Bakhtin	26
2.3 Carnival in koloniaal en postkoloniaal Trinidad	28
2.4 Trinidadiaans Carnival door de postkoloniale bril van Homi Bhabha	31
2.5 Carnavalesk en hybriditeit in werken van Peter Doig	35
2.5.1 Carnavalesk en hybriditeit in <i>Man dressed as Bat</i> en <i>Young Lion</i> .	36
2.5.2 Een carnavaleske zelfbevraging in <i>Metropolitain (House of Pictures)</i>	39
2.6 Een reflectie aan de hand van Derek Walcotts <i>Man dressed as Bat</i>	41
Hoofdstuk 3. Een confrontatie tussen primitivistisch modernisme en postkolonialisme	44
3.1 Gauguineske elementen in <i>Cricket Painting (Paragrand)</i>	44
3.2 Primitivistisch modernisme aan de hand van Gauguin	46
3.2.1 Primitivisme en het verloren paradijs	48
3.2.2 Primitivisme en het koloniale discours	50
3.3 De confrontatie met primitivisme in <i>Untitled (Jungle Painting)</i> en <i>Untitled (Paramin)</i>	53
3.4 Doigs representaties van de kunstenaar als <i>noble savage</i>	58
3.5 Een reflectie aan de hand van Derek Walcotts <i>Untitled (Paramin)</i> en <i>Abstraction</i>	62
Conclusie	66
Bijlagen: Bronvermeldingen	68
Afbeeldingen	74

Inleiding

‘There are no foreign lands. It is the traveller only who is foreign.’¹ Uit dit citaat van de Schotse auteur Robert Louis Stevenson (1850-1894), bekend van reisverhalen als *Treasure Island* (1883), werd de titel van een grote overzichtstentoonstelling van het werk van Peter Doig (1959) in 2013 afgeleid: *No Foreign Lands*.² Stevensons in de negentiende eeuw opgetekende woorden kunnen in diverse opzichten in verband gebracht worden met de ruim een eeuw later eveneens in Schotland geboren schilder: In Doigs oeuvre, dat in de kunstcritieken wel getypeerd wordt als neoromantisch, vormen motieven als reizen, overgangszones en een positionering als buitenstaander een rode draad. Ook Stevensons omkering van een gangbare zienswijze in het citaat, waarmee hij zijn lezer uitdaagt om van positie te wisselen, is een strategie die Doig in zijn schilderijen geregeld gebruikt.

In 2002 emigreerde Doig van Londen naar het Caraïbische eiland Trinidad. De thematiek van het als buitenstaander kijken naar een omgeving die je niet ten volle kunt bevatten, die sinds lang een rol speelde in het werk van de kunstenaar, kreeg hiermee een nieuwe dimensie: De schilder zag zich geconfronteerd met een positie als westerse buitenstaander in een postkoloniaal gebied, en wat hij noemde ‘the problem of exoticising the other.’³

Doig heeft sinds de aanvang van zijn artistieke carrière in de jaren tachtig een omvangrijk oeuvre opgebouwd van complexe figuratieve schilderijen die gekenmerkt worden door een sfeer van vervreemding. In de grote schilderijen zijn onbestemde figuren te zien op een moeilijk te definiëren plek: overgangen tussen water en land, dag en nacht, natuur en cultuur. Door het samenbrengen van aspecten uit verschillende, soms tegengestelde werelden ontstaat er een veld van tekens dat verschillende lezingen oplevert. De werken die na zijn verhuizing naar Trinidad tot stand kwamen bevatten dan ook veel meer betekenislagen dan enkel het refereren aan het postkoloniale debat.

Toch is het opvallend dat diverse auteurs in analyses van Doigs Trinidadiaanse oeuvre een besef van Doigs bevraging van zijn positie aldaar opmerken, maar dit niet of nauwelijks uitdiepen.⁴ In 2013 gaf de kunstenaar zelf aan dat in zijn Trinidadiaanse werken het bevragen van zijn positie en de confrontatie met de beladen geschiedenis van de plek een rol speelt die in de kritieken weinig onder het voetlicht is gebracht.⁵

¹ Robert Louis Stevenson, *The Silverado Squatters*, Londen 1883.

² De tentoonstelling vond plaats in de Scottish National Gallery in Edinburgh in 2013 en in het Montreal Museum of Fine Arts in 2014.

³ O’Hagan 2013.

⁴ Bijvoorbeeld door: Hilke Wagner in Schwenk en Wagner 2004, 86. Catherine Grenier in Grenier in Earle, Scott en Grenier 2007, 112.

⁵ Aquin in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 30.

In de tentoonstellingscatalogus die uitgegeven werd bij *No Foreign Lands* stelde Stéphane Aquin – mogelijk naar aanleiding van de aan hem gerichte opmerking van Doig over de beperkte aandacht voor de problematiek – dat de kunstenaar in zijn representaties van een exotische omgeving niet voorbij kon gaan aan de traditie van ‘representing the Other,’ die door voorgangers als Delacroix, Gauguin en Matisse is neergezet.⁶ Hoewel Aquin zijn constatering maar spaarzaam toelicht, verwijst zijn woordkeuze (met name het hoofdlettergebruik hierin) naar de theorie van postkoloniaal denker Edward Said.⁷

Vrij recentelijk benoemde Caroline Douglas (directeur van Vienna Secession in het kader van een tentoonstelling van Doig in 2019 aldaar) de wijze waarop de postkoloniale problematiek zich in Doigs Trinidadiaanse werken manifesteert als ‘een onderhandeling tussen de gevoeligheden van zijn positie, de contemporaine realiteit van het eiland en de overweldigende ervaring van het kijken naar deze exotische omgeving.’⁸ Douglas signaleert dus een spanning in Doigs werken die te herleiden is tot de problematiek waarmee hij zich als westerse schilder in een exotische omgeving geconfronteerd zag.

Doig verwijst in zijn gehele oeuvre vaak naar de kunstgeschiedenis, en dan met name naar de schilderkunstige inventies van de modernisten aan wie hij zegt schatplichtig te zijn. De vermeende zelfreflectie van de schilder in zijn Trinidadiaanse werken is daarmee niet los te zien van de kunsthistorische obsessie met dit exotisme: juist onder de modernisten waar Doig in zijn werken aan refereert leefde een grote belangstelling voor de niet-westerse wereld; het primitivisme.

Het bestuderen van de wijze waarop de problematiek zich in Doigs werken manifesteert betekent dus niet alleen het duiden van verwijzingen naar de postkoloniale geschiedenis van Doigs nieuwe omgeving, maar ook het *via* deze werken kijken naar het exotisme en primitivisme van Doigs voorgangers, de modernisten. De spanning tussen deze twee polen, die op een abstracter niveau getypeerd kan worden als een confrontatie tussen het primitivistisch modernisme en het postkolonialisme, vormt de centrale vraag van deze thesis, die luidt: *Hoe reflecteren Doigs Trinidadiaanse werken op het spanningsveld tussen het zogenaamde primitivistisch modernisme en postkolonialisme?*

Een onderzoek naar deze aspecten van Doigs werk biedt niet alleen de mogelijkheid om een onderbelichte kant van het oeuvre van de kunstenaar onder het voetlicht te brengen,

⁶ Doig had in een briefwisseling met Aquin de opmerking gemaakt dat naar zijn idee deze thematiek in zijn werk niet veel besproken werd. Aquin in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2014, 30.

⁷ Het begrip *othering* is een van de sleutelbegrippen uit Edward Saids *Orientalism* uit 1978 en komt in deze scriptie aan de orde in hoofdstuk 2.

⁸ Douglas 2019. Vertaling van mij.

maar is ook een kans om via het werk van een hedendaagse westerse kunstenaar te kijken op welke wijze de ongemakkelijke kunsthistorische traditie van exotisme en primitivisme doorspeelt in hedendaagse kunst en kunstkritiek. Mogelijk kan dit onderzoek op enerlei wijze een bijdrage leveren aan het hedendaagse debat over inclusiviteit - waarvan ik bij aanvang van deze scriptie niet kon vermoeden hoe sterk deze enkele maanden later wereldwijd zou oplaaien.

De uitvoering van dit onderzoek betekent in hoofdlijnen het lezen van de tekens in Doigs werken die verwijzen naar het postkoloniale debat, en deze met behulp van een postkoloniaal kader interpreteren. Het theoretisch kader, dat tot stand gekomen is op basis van literatuurstudie, bestaat uit kernconcepten van de postkoloniale denkers Edward Said (1935-2003) en Homi K. Bhabha (1949) en literatuurcriticus Mikhail Bakhtin (1895-1975). Deze concepten worden opgevoerd wanneer ze toegepast worden bij het duiden van de op die plek besproken werken.

Doigs werken zijn doorgaans opgebouwd uit diverse tekens die afkomstig zijn uit verschillende werelden, waarbij de grens tussen authenticiteit en kopie en tussen citeren en parodiëren geregeld vervaagt, en de betekenis niet vaststaat. Het proces van betekenisgeving staat hierbij centraal. Hierdoor ligt in dit onderzoek het gevaar van over-interpreteren of mis-interpreteren op de loer. Het is daarom van belang om naast een afbakening van het veld van duiding met postkoloniale concepten ook de bronnen die ten grondslag liggen aan Doigs werken te achterhalen en de mogelijke betekenissen waar zij naar verwijzen. De herkomst van deze bronnen loopt uiteen van de westerse kunstgeschiedenis via de popcultuur en persoonlijke ervaringen van de schilder naar de postkoloniale geschiedenis en volkscultuur van Trinidad. Naast het uitdiepen van kunsthistorische achtergronden maakt derhalve het bestuderen van wetenschappelijke teksten over de geschiedenis en de cultuur van Trinidad een wezenlijk onderdeel uit van dit onderzoek.

Deze bronnen zijn op te delen in drie categorieën die tot een indeling in deelvragen en hoofdstukken en een afbakening van het corpus hebben geleid. Hierbij dient vermeld te worden dat in sommige werken de verwijzingen zo divers zijn dat de plaatsing in een enkele categorie arbitrair is. Er is in dat geval gekozen voor een zo evenredig mogelijke verdeling van werken over de hoofdstukken. De eerste categorie betreft werken met verwijzingen naar de postkoloniale geschiedenis van Trinidad, de tweede categorie aspecten uit de lokale volkscultuur (met name het Trinidadiaanse carnavalsfeest), en de derde categorie verwijzingen naar de stijl en opvattingen van primitivisten. Deze verdeling resulteert in drie hoofdstukken waar in elk ervan ongeveer vier werken centraal staan.

Het Trinidadiaanse deel van het oeuvre van Doig breidt zich nog altijd uit. Het bevragen van zijn eigen positie als westerse schilder lijkt vooral in de eerste tien jaar na zijn verhuizing een rol te spelen.⁹ Hoewel de postkoloniale problematiek ook in recente werken zichtbaar blijft heb ik me beperkt tot het oeuvre voor 2016, waarbij de grens wordt gevormd door het samenwerkingsproject van Peter Doig met de postkoloniale schrijver Derek Walcott. Dit project resulteerde in de publicatie *Morning, Paramin* (2016), waaruit in elk van de drie hoofdstukken van deze thesis citaten zijn opgenomen.¹⁰ Walcott zinspeelt er in zijn beschrijvingen over Doig en zijn werk op dat de schilder (na zo'n veertien jaar inwoner van Trinidad te zijn) de lokale problematiek genuanceerd beziet, en geen buitenstaander meer is.¹¹ Hoewel dit uiteraard een persoonlijke visie van Walcott betreft mogen we aannemen dat de urgentie van de problematiek waar deze thesis op gestoeld is zich in het eerdere deel van Doigs Trinidadiaanse oeuvre bevindt.

In het eerste hoofdstuk van deze thesis staat de vraag centraal wat precies de impact is geweest van Doigs verblijf op Trinidad op zijn werk. Het hoofdstuk start met een uiteenzetting van Doigs werk en werkwijze aan de hand van een exemplarisch schilderij, zijn biografie en zijn plek in het hedendaagse kunstdebat. Vervolgens wordt de impact van Doigs Trinidadiaanse ervaring, afgeleid uit literatuur en uitspraken van de kunstenaar, vergeleken met ontwikkelingen in dit deel van zijn oeuvre aan de hand van twee casestudies.

Het tweede hoofdstuk draait om de vraag hoe de verwijzingen naar carnaval en het carnavaleske in enkele werken van Doig te lezen zijn vanuit een postkoloniale bril. Startend met het signaleren van elementen uit Trinidadiaanse carnavalskostuums in een schilderij, bekijk ik vervolgens wat deze verwijzingen naar carnaval kunnen impliceren aan de hand van het concept *carnavalesk* van Mikhail Bakhtin. Daarna wordt de specifieke plek van carnaval in postkoloniaal Trinidad uitgediept. Aspecten van postkoloniale weerstand en verzet die hier opdoemen duid ik met behulp van concepten van Homi Bhabha. Met de concepten van Bakhtin en Bhabha in gedachte, en de specifieke lokale achtergronden achter de verwijzingen naar carnaval wordt vervolgens het carnavaleske in enkele werken van Doig verder uitgediept.

De onderliggende lijn in het laatste hoofdstuk draait om de vraag op welke manier Doig verwijst naar primitivistisch modernisme en wat deze verwijzingen kunnen

⁹ Doig zei hierover: 'If you look at my paintings from that period [zijn beginjaren op Trinidad], I think you can see they are very much questioning why I'm there: what am I looking at, what right do I have to look? They were very critical of myself.'
Jeffries 2012.

¹⁰ Doig en Walcott 2016.

¹¹ Fumagalli 2017.

betekenen. Allereerst staan hier tekens die wijzen naar het werk van Gauguin centraal. Vervolgens wordt aan de hand van laatstgenoemde het gedachtengoed achter het primitivisme, het koloniale discours waarin dit gedachtengoed vorm kreeg, en de opvattingen over de primitivistisch kunstenaar uitgediept. Met deze kennis worden vervolgens verwijzingen naar primitivisme en de primitivistisch kunstenaar in enkele schilderijen van Doig geduid.

In de conclusie wordt tenslotte de centrale vraag beantwoord door verbanden te leggen tussen de conclusies uit de drie hoofdstukken. Hierin staan de strategieën centraal die Doig gebruikt om aspecten van postkolonialisme en van (het in ideologisch opzicht complementaire) primitivistisch modernisme samen te brengen, en de vraag in hoeverre hieruit valt af te leiden waar de schilder zelf staat in het debat.

Postkolonialisme is een problematisch discours, dat zowel kunst, literatuur als theorie beslaat. De benaming van het discours impliceert te duiden op een ontstaan *na* het kolonialisme. Hoewel de meeste ooit gekoloniseerde landen, waaronder de in deze thesis aan de orde komende Republiek van Trinidad en Tobago, in de twintigste eeuw gedekoloniseerd zijn weerspiegelen machtsverhoudingen en economische verschillen nog altijd de hiërarchie uit het koloniale systeem. Het huidige wereldwijde politieke en maatschappelijke debat rond *Black lives matter* bewijst eens te meer dat er nog altijd geen sprake is van een afsluiting van het kolonialisme.

Postkolonialisme wordt in de cultuurkritiek dan ook niet zozeer gebruikt als aanduiding van een tijdsperiode, maar om de complexe relatie tussen heden en verleden, als gevolg van het kolonialisme mee aan te duiden.¹² Deze wijze van invulling geven aan het discours spreekt ook uit Doigs Trinidadiaanse werken. In navolging hiervan zal ik in deze thesis de term postkolonialisme dus gebruiken in de context van deze problematische relatie met het verleden. Het begrip kolonialisme gebruik ik als tijdsaanduiding, wanneer het specifiek de periode van voor de officiële dekolonisatiedatum betreft.

Bij het gebruik van de term primitivisme baseer ik mij op de toelichting van het begrip door Mark Antliff en Patricia Lighten in *Critical Terms of Art History* (2003).¹³ Kort gezegd betreft dit de fascinatie van Europese moderne kunstenaars voor wat zij primitieve kunst noemden; tribale kunst uit niet-westerse landen, prehistorische en zeer vroege Europese kunst en volkskunst. Binnen het modernisme van rond 1900 was er een groep kunstenaars

¹² Zie hiervoor bijvoorbeeld de definitie van Ashcroft, Griffiths en Tiffin in *The Empire writes back*: 'We use the term 'post-colonial' however to cover all the culture affected by the imperial process from the moment of colonization to the present day. This is because there is a continuity of preoccupations throughout the historical process initiated by European imperialism.' Ashcroft, Griffiths en Tiffin 2002, 2.

¹³ Nelson en Shiff (red.) 2003 (tweede editie).

die het primitivistische gedachtegoed gebruikten in hun werk. In het Engels wordt deze richting binnen het modernisme wel aangeduid als ‘primitivist modernism.’¹⁴Aangezien het Nederlands hier geen accurate term voor kent wordt in deze scriptie primitivistisch modernisme gebruikt.

Tot slot dient nog opgemerkt te worden dat het allerm minst mijn intentie is om in dit onderzoek aspecten van de Trinidadiaanse cultuur in Doigs werken te toetsen aan de dagelijkse realiteit van Trinidad. Informatie over Trinidadiaanse geschiedenis en cultuur baseer ik uitsluitend op wetenschappelijke literatuur. Ik heb zelfs nog nooit het Caraïbisch gebied bezocht, en heb dit onderzoek dan ook – in veel sterkere mate dan de blik waarmee Doig Trinidad beschouwt – uitgevoerd in de positie van buitenstaander.

¹⁴ Primitivist Modernism wordt onder meer gebruikt door Abigail Solomon-Godeau. Solomon-Godeau 1989.

Hoofdstuk 1: Buitenstaander, locatiewisselingen en lokale geschiedenissen.

*Here's history's opposite, its origin.
The myth of discovery, the calendar begins
With a fishing boat, a crude sail and a few men
to represent the conquest.*
(Derek Walcott)¹⁵

1.1 Locatie en outsider in Doigs biografie.

Een man met een lange grijze baard staart voor zich uit, zittend in een oranje kano die stilgevalen lijkt tussen de grenzen van het beeldvlak, de picturale ruimte hiermee opdelend in horizontale kleurvlakken. Ondanks de op het eerste gezicht paradijselijke omgeving oogt hij ontheemd, afgedreven van tijd en plaats.

100 Years Ago (Carrera) (afb.1), gemaakt in 2001, representeert in verschillende opzichten een overgangszone. Zo ontbreekt het de drijvende protagonist niet alleen aan een verankering in land, maar ook – gelet op de titel – in tijd. Met zijn bleke uiterlijk lijkt hij niet thuis te horen op deze plek, terwijl zijn lange baard de vraag doet rijzen sinds wanneer hij in deze bevroren houding zit, in dit niemandsland tussen eiland en land en tussen dag en nacht. Ook in stilistisch opzicht begeeft *100 Years Ago (Carrera)* zich op of over de grenzen van kaders; Het schilderij is overduidelijk figuratief, en de grote kleurvlakken representeren dan wel respectievelijk water, lucht en kano, maar functioneren tegelijkertijd als autonome velden gekleurde kwaststreken. De harde grens tussen licht- en donkerblauw representeert weliswaar een horizon, maar bewerkstelligt tegelijkertijd een afvlakking van de picturale ruimte.

Ook binnen Doigs oeuvre representeert *100 Years Ago (Carrera)* een overgang. Enerzijds bouwt de kunstenaar voort op vertrouwde elementen uit zijn oeuvre; zo is de horizontaal in het beeldvlak liggende kano een bekend motief in zijn werken uit het laatste decennium van de twintigste eeuw waarmee hij zijn naam vestigde in de kunstwereld, zoals *The White Canoe* uit 1990 (*afb.2*) en *Canoe Lake* uit 1997 (*afb.3*). Het eerstgenoemde schilderij werd in 2007 verkocht voor £5.73 miljoen, destijds een recordbedrag voor een werk van een

¹⁵ Walcott in Doig en Walcott 2016, 19.

levende kunstenaar.¹⁶ Ook het landschappelijke in *100 Years Ago (Carrera)* speelde al eerder een rol in Doigs oeuvre, net als zijn voorkeur voor overgangsgebieden. Naast rivieren en stranden, grensgebieden tussen land en water en plekken van vertrek- en aankomst betreffen dit ook overgangen tussen natuur en cultuur, tussen binnen en buiten, tussen staren en kijken, tussen wakker en dromen.

Waar de kano's uit de jaren negentig echter gesitueerd zijn in noordelijk ogende rivieren of meren drijft de boot in *100 Years Ago (Carrera)* op zee in een exotische omgeving en doemt er voor het eerst een hippieachtige figuur op als passagier, verdwaasd richting de beschouwer starend. Doig maakte dit schilderij in Londen in 2001, in een periode waarin hij deels in Londen en deels op Trinidad verbleef, vlak voordat hij emigreerde naar dit Caraïbische eiland. Zowel het type personage in *100 Years Ago (Carrera)* als het op het eerste gezicht onbewoonde eiland achter hem komen hierna geregeld terug in het oeuvre dat hierna op Trinidad tot stand komt, en dat de basis vormt voor het onderzoek in deze thesis.

Het motief van de kano in Doigs werken is terug te voeren op de biografie van de schilder, en refereert niet alleen aan concrete herinneringen van de kunstenaar aan kanotochten uit zijn jeugd, maar dient ook als metafoor voor reizen, dwalen of *wegdrijven*. Doig werd in 1959 geboren in Schotland, en verhuisde met zijn gezin in 1962 naar Trinidad en in 1966 naar Canada.¹⁷ Over zijn jeugd, die zich zodoende kenmerkte door het opgroeien in drie werelddelen zei Doig dat hij zich op elke plek een outsider heeft gevoeld, en zichzelf typeert als iemand die *overall* vandaan komt.¹⁸ Het als buitenstaander kijken naar een omgeving die je niet ten volle kunt bevatten vormt dan ook een centraal thema in het oeuvre van de kunstenaar.¹⁹

Doig bracht het koesteren van een positie als buitenstaander niet alleen in verband met de locaties in zijn schilderijen, maar ook met zijn voorkeur voor het medium schilderen.²⁰ Tijdens zijn studies aan de Londense Wimbledon School of Art en St Martin's School of Art begin jaren tachtig legde hij zich tegen de trend in toe op figuratief schilderen. Na vervolgens enkele jaren in Canada als maker van filmsets gewerkt te hebben keerde Doig in 1990 terug naar Londen, waar hij een MA haalde aan de Chelsea School of Art en aansluitend zijn carrière als kunstenaar opbouwde. Met zijn narratieve schilderijen positioneerde hij zich aanvankelijk in de marges van het Londense kunstklimaat, dat op dat moment werd gedomineerd door het conceptuele werk van de Young British Artist-

¹⁶ Hudson 2013.

¹⁷ Chilvers en Glaves-Smith 2015.

¹⁸ Keller 2014.

¹⁹ O'Hagan 2013.

²⁰ Hudson 2013.

beweging (YBA). Doig wilde pertinent niet meegaan in deze ‘modetrend.’²¹ In de loop van de jaren negentig verschoof de belangstelling voor Doigs werk naar het centrum van het contemporaine kunstdebat, wat onder meer resulteerde in een nominatie voor de prestigieuze Turner Prize in 1994.

Inmiddels heeft Doig diverse overzichtstentoonstellingen in prominente musea als Tate Modern en Musée d’Art Moderne de la Ville de Paris op zijn naam staan en behoren zijn schilderijen tot de duurste onder de werken van nog levende kunstenaars. Hoewel hij zich hiermee in de rij van tijdgenoten als Damien Hirst en Jeff Koons plaatst, wordt hij door critici vaak gezien als hun tegenpool; Doig beschikt bijvoorbeeld niet over een groep assistenten die gezamenlijk werken aan esthetisch perfect ogende kunstwerken, en geniet – in vergelijking met de genoemde kunstenaars – veel minder bekendheid bij het grote publiek, en vormt dus ook in dat opzicht een buitenstaander.

In 2002 leek Doig zich fysiek terug te trekken uit het centrum van de kunstwereld, toen hij kort na een werkperiode van enkele maanden als artist-in residence op Trinidad besloot om met zijn gezin van Londen naar dit Caraïbische eiland te emigreren – terug naar de plek waar hij zijn vroege jeugd doorbracht.²²

1.2 Positionering binnen het hedendaags kunstdebat.

In de afgelopen vijftien jaar verschenen er diverse publicaties over Doigs oeuvre. Dit waren hoofdzakelijk tentoonstellingscatalogi, waarvan *Peter Doig* uit 2008, onder redactie van Judith Nesbitt en *No Foreign Lands*, uitgegeven in 2013 onder redactie van Parinaz Mogadassi en Jeff Alford de belangrijkste zijn.²³ In 2007 verscheen Doigs eerste monografie met bijdragen van Adrian Searle, Kitty Scott en Catherine Grenier.²⁴ In 2011 verscheen de tot dusver meest uitgebreide monografie over Doig, geschreven door Richard Shiff en Catherine Lampert, welke in een vernieuwde vorm werd uitgegeven in 2016. Zowel Shiff als Lampert hebben beiden diverse essays geschreven over Doigs werk die zijn gepubliceerd in verschillende tentoonstellingscatalogi, en zij kunnen gezien worden als de belangrijkste kenners van zijn werk.

²¹ Doig zei hierover: ‘When the Y.B.A. wave started, some of the people in my course at Chelsea literally changed their work overnight. That was when I kind of lost interest in the contemporary.’ Tomkins 2017.

²² Lampert in Lampert en Shiff 2011, 395.

²³ *Peter Doig* uit 2008 betreft de catalogus die uitgegeven is bij de overzichtstentoonstelling van Doigs werk in Tate Britain, Londen, in het voorjaar van 2008. De catalogus *No Foreign Lands* werd uitgegeven bij de gelijknamige tentoonstellingen in 2013 en 2014. Zie noot 2.

²⁴ Deze monografie maakt onderdeel uit van de Phaidon-reeks over hedendaagse kunstenaars.

In de literatuur wordt vaak ingegaan op Doigs omgang met het medium schilderen. Dit betreft bijvoorbeeld zijn procesmatige werkwijze, waarin keuzes gaandeweg genomen worden, en zijn ‘virtuoze manipulatie’ van de verf, zoals Shiff Doigs scala aan technieken, stijlen en verfgebruik typeert.²⁵ Vaak brengen auteurs dit experimenteren met het schilderen in verband met werken van Doigs modernistische voorgangers als Matisse, Bonnard, Gauguin en Munch. Geregeld wordt in de literatuur ook Doigs bijdrage aan de herwaardering voor de figuratieve schilderkunst benoemd. Deze waardering kwam ook naar voren in de prominente rol die weggelegd was voor Doigs werk in de in 2005 in de Londense Saatchi Gallery gehouden tentoonstelling met de veelzeggende titel *The Triumph of Painting*.²⁶

Een ander veelbesproken aspect van Doigs werk is de atmosfeer die opgeroepen wordt en moeilijk in taal te vatten is. Auteurs gebruiken termen als ‘geheimzinnig,’ ‘vervreemdend’ en ‘magisch-realistisch,’ waarbij vaak de combinatie van enerzijds melancholisch of romantisch en anderzijds een onderhuidse spanning of *uncanniness* wordt genoemd.²⁷ Een dergelijke sfeertyping lag ook ten grondslag aan de keuze om het werk van Doig in 2005 op te nemen in de tentoonstelling *Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art* in de Schirn Kunsthalle in Frankfurt in 2005. Over de term ‘New Romanticism’ stelden de curatoren: ‘Today’s Romanticism is a meta-Romanticism working with postmodernist means.’²⁸ In navolging hiervan werd in de publicatie *Landscape Painting Now* uit 2019, over de rol van het landschap in hedendaagse kunst, Doigs werk ondergebracht in de categorie New Romanticism. Doigs werken werden aan deze benaming gelinkt op basis van de combinatie van enerzijds de raadselachtige sfeer en anderzijds de hedendaagse mix van populaire cultuur, kunstgeschiedenis en herinneringen.²⁹

1.3 Doigs denkbeelden en werkwijze aan de hand van *100 Years Ago (Carrera)*.

De in de literatuur gelegde relatie tussen Doigs schilderen en de geschiedenis van de moderne schilderkunst is niet alleen gebaseerd op visuele overeenkomsten maar ook op uitspraken van de schilder zelf. Doig gaf bij diverse van zijn schilderijen aan naar welke schilder hij gekeken heeft, en welke aspecten hij overnam. Zo baseerde hij in *100 Years*

²⁵ Shiff in Lampert en Shiff 2011, 343.

²⁶ https://www.saatchigallery.com/artists/triumph_painting1/

²⁷ De term *uncanny*, afgeleid Sigmund Freuds concept *unheimisch*, wordt in relatie tot de sfeer in Doigs werk onder meer gebruikt door Richard Shiff en door Hilke Wagner. Lampert en Shiff 2011, 348-357. Schwenk en Wagner 2004, 85.

²⁸ Max Holbein en Martina Weinhart, curatoren van *Ideal Worlds: New Romanticism in Contemporary Art*. Bradway 2019, 141.

²⁹ Bradway 2019, 172.

Ago (Carrera) (afb. 1) de behandeling van de grote kleurvlakken en de vervlakking van de picturale ruimte die hieruit volgt op *Baders met een schildpad* dat Henri Matisse (1869-1954) maakte in 1907-08 (afb.4).³⁰ Het motief van een eenzame vaarder voor een eiland leidde Doig deels af van *Die Toteninsel*, een serie schilderijen van de Zwitserse symbolist Arnold Böcklin (1827-1901) uit de periode 1880-86, met wortels in de romantische traditie (afb. 5).³¹

De tijdsaanduiding in de titel *100 Years Ago (Carrera)* verwijst naar de kunstenaars aan wie Doig schatplichtig zegt te zijn; de wegbereiders van het modernisme in de schilderkunst. In Doigs woorden: ‘That is our language. So much has happened with painting in the past 100 years that one can profit from and take nourishment from as a painter. Acknowledging that is extremely important.’³² In *100 Years Ago (Carrera)* spelen dus niet alleen biografische elementen, maar ook de schilderkunst en de geschiedenis ervan een rol.

Doigs interesse in met name schilders uit het modernisme is te verklaren vanuit zijn eigen onderzoek naar de mogelijkheden van het medium schilderen, wat een belangrijk onderdeel van zijn werk uitmaakt. De modernisten verrichtten immers pionierswerk in het onderzoek naar de autonome kwaliteiten van het medium. Het reizen of dwalen, dat we al zagen als inhoudelijk thema in Doigs werk is ook van toepassing op zijn opvattingen over zijn eigen beleving van het proces van schilderen zelf. ‘Painting is about working your way across the surface, getting lost in it... [De grootte van de schilderijen] is about the idea of getting absorbed in into them, so you physically get lost.’³³

Dit verdwalen in het schilderen of in het schilderij geldt voor Doig niet alleen voor de intrinsieke eigenschappen van het medium, maar ook voor de betekenissen die al schilderend opdoemen en weer veranderen. Doig meent dat niet alleen in het proces van schilderen betekenissen veranderen, maar dat ook in een ‘af’ werk betekenissen niet gefixeerd zijn.³⁴ Hierin toont hij zich dus duidelijk een postmodernist. De tekens die hij toevoegt of weghaalt tijdens het schilderproces zijn doorgaans ook geen tekens die (zoals bij de modernisten vaak het geval was) uitsluitend naar zichzelf verwijzen. Zij refereren echter ook niet op een dermate illusionistische wijze naar de werkelijkheid buiten het kunstwerk dat ze de beschouwer de materiële aanwezigheid van het schilderij doen vergeten. Het lijkt Doig niet zozeer te gaan om de betekenis van deze tekens, maar om de

³⁰ Hartley in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 61.

³¹ Grenier in Searle, Scott, Grenier 2007, 110.

³² Hartley in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 61.

³³ Shiff in Lampert en Shiff 2011, 344.

³⁴ Shiff in Lampert en Shiff 2011, 346.

processen van betekenisgeving. Deze semiotische processen zijn een cruciaal onderdeel van zijn werk, en leiden vaak tot ‘open einden’ in zijn geschilderde vertellingen.

De in de literatuur benoemde raadselachtige sfeer in Doigs werk is te koppelen aan deze ‘open einden.’ Anderzijds komt deze sfeer voort uit Doigs voorliefde voor het licht *unheimische*. Hij zei hierover: ‘I’m interested in situations where you can find something romantic... but somehow give it a certain poignancy – without falling into pieces of sickness.’³⁵ Dit unheimische komt, naast de eerder genoemde voorkeur voor (onbenoembare) overgangszones, voort uit de hybride mix van bronnen waar de kunstenaar uit put. Hoewel Doigs onderwerpkeuzes naar eigen zeggen grotendeels biografisch zijn, geldt dit niet voor de beelden waarop hij zijn representaties ervan baseert. Een persoonlijke herinnering of observatie wordt door Doig op een ‘gevonden’ beeld geplakt. Deze beelden zijn onder meer afkomstig uit de kunstgeschiedenis – met name modernisten, zoals we reeds zagen – maar ook vaak uit de populaire cultuur. Doigs persoonlijke interesse in popmuziek, theater en film – hij had bijbaantjes bij de Londense National Opera en in de Canadese filmwereld en heeft op Trinidad een filmclub opgezet – levert een bron aan beelden op.³⁶ Door persoonlijke herinneringen op beelden uit de media te plakken vormen het particuliere en het collectieve geheugen een hybride mix.

De kanoër in *100 Years Ago (Carrera)* baseerde Doig op een foto van Berry Oakley (1948-72), bassist en oprichter van de jaren zeventig rockband *The Allman Brothers Band*. De Jezusachtige verschijning van deze rockster is reeds in de jaren zeventig door de band zelf geëxploiteerd als handelsmerk, en het is dan ook het beeld als *icoon* en niet als *portret* dat Doig zich toe-eigent.³⁷ De ‘rockster’ in het schilderij neemt de plek in van de figuur die de kano bezet in bijvoorbeeld *The White Canoe* en *Canoe-Lake*, en die Doig baseerde op een filmstill uit de horrorfilm *Friday the Thirteenth* uit 1980 (*afb.2 en 3*).³⁸ Deze unheimische scène in een noordelijk (Canadees?) landschap maakte in *100 Years Ago (Carrera)* plaats voor een andere: Een ontheemde rockster, drijvend voor de kust van Trinidad vlak voor het eiland Carrera, een plek die aan het begin van de negentiende eeuw onder Brits koloniaal bewind in gebruik is genomen als gevangeneiland en nog altijd deze functie heeft. Doig herhaalt zijn motieven, maar de vraag rijst wat de consequenties zijn van de verplaatsing naar een nieuwe context voor de betekenis ervan.

³⁵ Shiff in Lampert en Shiff 2011, 368.

³⁶ Lampert in Lampert en Shiff 2011, 408-409.

³⁷ Doig stelde dat de Allman Brothers zelf het Jezus-achtige imago van de bassist gebruikten als promotiemateriaal, en dat het juist dit aspect is dat hem heeft beïnvloed, en niet de persoon Oakley. Scott in Searle, Scott en Grenier 2007, 24.

³⁸ Shiff in Lampert en Shiff 2011, 372.

1.4 De rol van locatie in Doigs Trinidadiaanse werken.

Hoewel Peter Doig zijn vertrouwde thematiek en werkwijze met zijn verhuizing naar Trinidad grotendeels continueerde ging deze wisseling van locatie ook gepaard met een accentverschuiving in zijn oeuvre. De geschilderde landschappen in zijn eerdere werken waren weliswaar gebaseerd op bestaande geografische plekken, maar geschilderd op basis van herinneringen en visuele bronnen uit de massacultuur in plaats van op directe waarnemingen. Zo schilderde Doig Canadese sneeuwlandschappen, bossen en rivieren in zijn Londense atelier aan de hand van beeldmateriaal uit bijvoorbeeld de toeristenindustrie. Op Trinidad ging Doig voor het eerst schilderen baseren op dat wat hij om hem heen observeerde.³⁹

De vestiging op Trinidad in 2002 gaf de benadering van het landschap een nieuwe beladenheid: het schilderen van wat Doig zag als de ‘exotische’ kwaliteiten van het eiland – palmbomen, blauwe zee, witte stranden, wolkeloze luchten en tropische vegetatie – ervoer hij als problematisch vanwege de associatie met de westerse toeristische blik. ‘I don’t want to be just a painter of palm trees and humming birds. But I could be.’⁴⁰ In dit opzicht functioneert het gevangeneiland Carrera in *100 Years Ago (Carrera) (afb.1)* als motief waarmee de mythe van een (op het eerste oog) paradijselijke omgeving doorbroken wordt, en dat Doig dus lijkt in te zetten om te voorkomen dat hij vervalt in exotisme.⁴¹ Hierdoor wekt de Jezusachtige rockster in ditzelfde werk de indruk in zijn zoektocht naar een exotische, paradijselijke omgeving geconfronteerd te zijn met de harde werkelijkheid van een plek met een eigen geschiedenis.

Doig was zich ervan bewust dat landschappelijkheid grotendeels de basis van zijn oeuvre vormt, en leek juist in de problematiek van exotisme en de beladenheid van een paradijselijke plek met een koloniaal verleden de onderhuidse spanning te vinden die hij nastreeft. Zijn Trinidadiaanse oeuvre bevat dan ook meer motieven die gebaseerd zijn op observaties van de directe omgeving dan zijn eerdere werk, hoewel hij deze nog steeds blijft ‘plakken’ op foto’s, de kunstgeschiedenis en beelden uit de populaire cultuur.

³⁹ ‘This past decade in Trinidad has been the only time I have ever painted what’s in front of me.’ Milroy 2013.

⁴⁰ Douglas 2019.

⁴¹ Hartley in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 72.

1.4.1 De confrontatie met exotisme in de *Pelican*-serie.

Werk waarin deze problematiek van het kijken met een westerse toeristische blik naar de tropische omgeving tot onderwerp is geworden is de *Pelican*-serie, waar *Pelican Man (Stag)* uit 2003 en *Pelican* uit 2004 onderdeel van uitmaken (afb. 6 en 7). In *Pelican Man (Stag)* bevindt zich tegen een achtergrond van vloeiende palmladeren en een verticale licht- of waterval van verf een halfnaakte man die onze richting in kijkt, in zijn loop stilgelegd door de camera. In *Pelican* zien we tegen een meer idyllische achtergrond dezelfde man, in hetzelfde moment gevangen, het gezicht echter vervaagd en met een dode vogel in zijn hand.

In beide werken vormt de werkelijkheid van verf als materie een contrast met de fotografische werkelijkheid waarop de geschilderde mensfiguur gebaseerd is. Aan de schilderijen ligt dan ook een eclectische mix van bronnen ten grondslag; de figuur baseerde Doig op een foto van een visser die op een Indiaas strand met een net sleept, afkomstig uit een verzameling oude ansichtkaarten uit India die hij ooit in Londen vond (afb.8).⁴² De compositie van *Pelican Man (Stag)* van donkere en lichte banen van verf leidde Doig af van *Zuil van zonlicht in de bossen van Trivaux*, gemaakt door Henri Matisse in 1917 (afb.9).

De directe aanleiding voor de beide werken was echter een persoonlijke ervaring die de schilder rond 2001 had op Trinidad toen hij een lokale man op een afgelegen strand een pelikaan zag doden en deze vervolgens over het strand meesleepte, waarbij het beest vermoedelijk als voedsel zou dienen.⁴³ De kunstenaar werd enerzijds geraakt door het getuigen zijn van het doden van het dier, dat hij (als westerling) als gruwelijk ervoer; een in het licht van de gruwelijkheden die onder westers koloniaal bewind plaats hadden in de regio als hypocriet te typeren reactie.

Maar bovenal werd Doig geraakt door het beschuldigende terugkijken van de man naar de schilder, en het gevoel van ongemak dat hieruit volgde. De kunstenaar werd hier via deze *terugkijkende Ander* geconfronteerd met het op de loer liggen van ‘the problem of exoticising the other’ zoals hij dat zelf eens omschreef.⁴⁴ Het kijken naar de *Ander* als *anders* en het exotiseren van de *Ander* – in de postkoloniale cultuurkritiek aangeduid met het concept *othering* dat ik toelicht in hoofdstuk 2 – lijkt in de *Pelican*-werken een

⁴² Hartley in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 118.

⁴³ Tant 2008, 122.

⁴⁴ Zie noot 3. Het hoofdlettergebruik in *Ander* is afkomstig uit de postkoloniale cultuurkritiek en wordt gebruikt om specifiek het polariserende kijken en keuren van een andere bevolkingsgroep aan te duiden.

omgekeerd perspectief te krijgen, waarin de nadruk komt te liggen bij het vermogen van de Ander om (net als wij) te bekijken, te vergelijken en te beoordelen.⁴⁵

De toevoeging *Stag* in *Pelican Man (Stag)* verwijst naar Trinidadiaans bier waarvoor, aldus Doig, altijd zonder enige vorm van ironie geadverteerd als ‘a man’s beer.’ Het machismo dat hierin verscholen ligt wordt zo op ironische wijze gekoppeld aan het heen en weer kijken tussen Doig en de exotische Ander.⁴⁶ In *Pelican* legde Doig meer de nadruk op het ongemakkelijke contrast tussen het pastorale landschap en het gruwelijke detail van de man die een dode vogel vasthoudt.⁴⁷

Het tegenover elkaar plaatsen van enerzijds Doig (en de beschouwer) en anderzijds de exotische Ander wordt in beide *Pelican*-werken nog versterkt doordat Doig niet direct zijn persoonlijke, ongemakkelijke ervaring heeft geschilderd, maar een ansichtkaart van een Indiase visser als substituut heeft gebruikt. Het fotografisch beeld maakt de voorstelling universeler, en dus bekender voor de beschouwer; de stand-in van de Indiase visser uit de ansichtkaart vervangt een individu – de man die Doig zag op Trinidad – voor elke willekeurige inheemse inwoner uit een tropische omgeving. De onderhuidse spanning die Doig nastreeft bestaat in de *Pelican*-serie dus uit een confrontatie tussen de exotiserende blik van Doig en de beschouwer en een blik van weerstand – de *counter-gaze* – van een universele Ander.

1.4.2 Koloniale geschiedenissen in *Moruga*.

Doig gaf aan dat zijn met zijn vestiging op Trinidad de omgang met de beladenheid van deze plek een thema werd in zijn oeuvre. Het bevragen van zijn positie hierin als westerse schilder in een kunsthistorische traditie wordt in de hoofdstukken 2 en 3 verder uitgediept. De wijze waarop de postkoloniale geschiedenis van Trinidad een plek vindt in Doigs Trinidadiaanse oeuvre staat in het slot van dit hoofdstuk centraal, en is goed te illustreren aan de hand van *Moruga (afb.10)*. In dit schilderij, vervaardigd tussen 2002 en 2007, dringt in een ogenschijnlijk ongerepte jungle van golvende kwaststreken en gloeiende kleuren een bootje binnen met een gehesen zeil met kruisvaardersteken. Een van de bemanningsleden onderstreept breed gebarend de dramatiek van de gebeurtenis.

⁴⁵ Voor het Engelse woord *exoticising* bestaat geen accurate Nederlandse vertaling. Ik gebruik in deze scriptie derhalve de term *exotiseren*.

⁴⁶ O’Hagan 2013.

⁴⁷ Nesbitt in Nesbitt en Shiff 2008, 20.

Doig refereert in *Moruga* enerzijds aan pioniers van het modernisme in de schilderkunst. Zo heeft hij het gloeiende oranje strand gebaseerd op de kleuren die Paul Gauguin (1848-1903) gebruikte in zijn representaties van ongerepte exotische paradijzen.⁴⁸ De achtergronden van het exotisme van Gauguin, en de wijze waarop Doig zich hiertoe verhoudt, wordt verder uitgediept in hoofdstuk 3.

De boot die in de picturale ruimte opdoemt lijkt in eerste instantie, afgaande op het kruisvaardersteken, direct te verwijzen naar de komst van Columbus op 31 juli 1498 – het startpunt van de westerse inmenging op Trinidad. Deze gebeurtenis wordt in prenten vaak volgens een vaste iconografie weergegeven: schepen met witte, gehezen zeilen met rood kruis liggen voor de kust terwijl Columbus – in Spaanse kledij en met een kruis in zijn hand – op een exotisch strand kennismakt met de inheemse bevolking.⁴⁹ De bron die ten grondslag ligt aan *Moruga* is echter gebaseerd op een krantenfoto uit 2005 van een heropvoering van Columbus' aankomst door inwoners van Trinidad in het kader van een herdenking op Emancipation Day, de nationale feestdag van de Republiek van Trinidad en Tobago (*afb.11*).⁵⁰ De vraag doemt op wat met deze re-enactment nou precies herdacht wordt, en vanuit wiens perspectief.

Sinds 1985 viert de Republiek van Trinidad en Tobago op 1 augustus Emancipation Day, een nationale feestdag waarop de afschaffing van de slavernij onder de Britse bezetter, in 1834, herdacht wordt. Beide eilanden zijn in 1962 onafhankelijk geworden en samen verder gegaan als republiek. Emancipation Day verving daarmee de in 1903 ingevoerde Discovery Day, de feestdag die op 31 juli gevierd werd ter ere van de ontdekking van Trinidad door Columbus.

Ondanks de afschaffing van de slavernij in de eerste helft van de negentiende eeuw groeide de verering van Columbus en werd hij nog tot ver in de twintigste eeuw als held betiteld door de dominante klasse.⁵¹ Zijn aankomst werd gezien als de 'ontdekking' van Trinidad, terwijl het eiland al zo'n 5000 jaar bewoond was voordat er Europeanen voet aan land zetten. De vervanging van Discovery Day voor Emancipation Day markeert in zekere zin ook een kentering in de verhoudingen tussen voor- en tegenstanders van het herdenken van Columbus' komst, en van de manier waarop hij herdacht zou moeten worden (als held of als schurk). Aan deze sterk uiteenlopende meningen ligt een complexe geschiedenis van veranderende (post)koloniale machtsverhoudingen ten grondslag.

⁴⁸ Keller 2014.

⁴⁹ Reid 2009, 1-10.

⁵⁰ Aquin in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2013, 26.

⁵¹ Recentelijk (juni 2020) zijn er onder andere in de Verenigde Staten door de protestbeweging Black Lives Matter nog beelden van Columbus neergehaald als aanklacht tegen deze nog altijd niet uitgebannen verering.

Hoewel er diverse versies bestaan van de wijze waarop de aankomst van Columbus op Trinidad is verlopen – van volledig vreedzaam tot uiterst gewelddadig – zijn enkele gevolgen van zijn aankomst weinig discutabel. Zo staat vast dat in de jaren na inname van Trinidad door de Spaanse Kroon (als gevolg van de claim van Columbus) het inwoneraantal drastisch terugliep, onder meer door toedoen van het inzetten van de bevolking als dwangarbeiders in de goudmijnen van andere kroonkolonies zoals Cuba en door het meebrengen van uitheemse ziekten waar de lokale bevolking niet tegen opgewassen was.⁵² Pas aan het einde van de achttiende eeuw ging de Spaanse regering actief aan de slag om de bevolking in aantal te doen toenemen, door zowel Franse creolen (uit de regio) als Europeanen te stimuleren zich op Trinidad te vestigen.

Korte tijd later, in 1797, werd Trinidad bezet door de Britten, die er een economie wilden creëren op basis van de productie van suikerriet. De slaven die hiervoor nodig waren haalden zij deels uit het Caraïbisch gebied en deels uit Afrika. Als gevolg hiervan was in korte tijd twee derde van de Trinidadiaanse bevolking van Afrikaanse komaf. Na de afschaffing van de slavernij in 1834 haalden de Britten veel arbeidskrachten uit India en China, wat niet alleen de multiculturele bevolkingssamenstelling versterkte, maar ook de onderlinge hiërarchische verhoudingen aanscherpte. De rangorde onder de verschillende etnische groepen werd voor het grootste deel bepaald door de afstand tot de (witte) bezetter, waarbij Franse creolen bijvoorbeeld tot de elite behoorden, en de zwarte bevolking, die (ooit) als slaven uit Afrika gehaald waren, zich onderaan de hiërarchische ladder bevonden.⁵³

Vanuit deze kennis is het begrijpelijk dat de geschiedenis van Trinidad verschillende lezingen kent, gezien vanuit verschillende etnische perspectieven. Tot het midden van de twintigste eeuw beschikte echter alleen de dominante groep over de mogelijkheid tot het produceren van een geschreven geschiedenis, welke dus onvermijdelijk ingekleurd was vanuit de westerse, koloniale ideologie. Zo verschenen er in de laatste decennia van de negentiende eeuw verschillende publicaties met een geschiedschrijving van Trinidad waarin Columbus een heldenrol werd toebedeeld; een manier om in deze tijd van imperialisme het superioriteitsgevoel ten aanzien van andere wereldburgers te onderstrepen en om ‘beschavingsmissies’ te rechtvaardigen.

In het postkoloniale tijdperk, met name vanaf de jaren zeventig van de twintigste eeuw, kwam er meer ruimte voor het tegengeluid. Aangezwengeld door onder andere de

⁵² Fergus 2018.

⁵³ De Jong en Mieves 2016, 4-6.

Black Power beweging en de Jamaicaanse Reggae (met name de teksten van Peter Tosh)⁵⁴ werden de donkere kanten van Columbus' komst belicht, en kwam uiteindelijk de nationale feestdag in het teken te staan van het vieren van onafhankelijkheid in plaats van de komst van Europeanen.⁵⁵

De foto die Doig als bron gebruikte voor *Moruga* betreft een heropvoering van Columbus' aankomst, uitgevoerd in 2005 door een groep inwoners van Trinidad die – aan de vooravond van Emancipation Day (op voormalig Discovery Day dus) – om de *verschrikkingen* van de aankomst van Columbus te herdenken. Hiermee worden niet alleen de talloze negatieve gevolgen van de aankomst voor de bewoners herdacht, maar wordt ook een zeer discutabele versie van de geschiedenis opgevoerd: Columbus die met zijn mannen direct bij aankomst de toegesnelde inwoners met geweld overmeestert voordat hij het land kerstent en een nieuwe naam geeft. Een dergelijke herdenking blijkt echter tot op de dag van vandaag problematisch: De heropvoeringen krijgen bijvoorbeeld volgens de organisatie te weinig aandacht van de pers.⁵⁶

Doig neemt in *Moruga* het beeld van de re-enactment over maar verandert de setting. De heropvoering is – in navolging van de oorspronkelijke aankomst van Columbus volgens de lezingen – uitgevoerd in de baai van Moruga, het zuidelijk deel van het eiland dat een toegankelijke kustlijn kent. Doig verplaatst de encenering naar de tijdloze, dramatische wildernis van de noordkust (terwijl de titel naar Moruga blijft verwijzen).⁵⁷ De wisseling van perspectief die in de re-enactment ligt besloten, wordt door Doig met deze encenering nogmaals omgekeerd.

1.5 Een reflectie vanuit Derek Walcotts *Moruga*.

Het citaat waarmee dit hoofdstuk opent is afkomstig uit gedicht *Moruga* dat de Caraïbische auteur, dichter en toneelschrijver Derek Walcott (1930-2017) schreef naar aanleiding van Doigs gelijknamige schilderij in het kader van een samenwerking tussen de kunstenaar en de auteur. In dit project schreef Walcott 51 gedichten bij even zoveel schilderijen van Doig, wat resulteerde in een gezamenlijk geautoriseerde publicatie *Morning, Paramin*, die in 2016 uitgegeven werd. Het gehele gedicht *Moruga* luidt:

⁵⁴ Met name het door Peter Tosh in 1972 uitgebrachte reggae-nummer *Here Comes the Judge*, waarin Columbus en andere ontdekkingsreizigers genadeloos aan de schandpaal genageld worden wordt vaak in deze context genoemd. Zie hiervoor bijvoorbeeld Viala 2014.

⁵⁵ Fergus 2018.

⁵⁶ Wilson 2009.

⁵⁷ Aquin in Als, Aquin, Hartley, Cook en Doig 2013, 26.

*Here's history's opposite, its origin.
The myth of discovery, the calendar begins
With a fishing boat, a crude sail and a few men
to represent the conquest. Everything all
in homage to the admiral's acumen-
the sword that slew us and the cross that cursed
starts at Moruga on Discovery Day.
Everything has been thoroughly rehearsed.
Doig paints it for what it is: a fable.
Columbus never set foot here, but what is
Important is the fact that the cross-tree took root
and spread from here its vile or practice.⁵⁸*

De paradox om via een theatrale opvoering een historische lezing te ontmaskeren als mythe wordt volgens Walcott versterkt in Doigs encenering in *Moruga*. Met het dramatiseren van de setting van de re-enactment voert Doig het theatrale gehalte op, en lijkt daarmee de mogelijkheid van een eenduidige of een oorspronkelijke historische lezing te willen bevragen; Niet alleen het schilderij en de herdenking zijn een constructie van een gebeurtenis, maar ook historische lezingen zelf, en kunnen daarmee niet los gezien worden van het perspectief waaruit deze geschreven zijn.

Walcott typeert de heropvoering en de wijze waarop Doig deze representeert als een fabel – een anekdote of verzinsel met een morele boodschap. Het belang van de ‘fabel’ ligt volgens Walcott in zijn moraal; de aandacht voor de feitelijke gevolgen van de komst van de Europeanen.

In de tot dusver besproken Trinidadiaanse werken van Doig zijn de kenmerkende elementen van zijn werk en werkwijze aanwezig die we reeds zagen, zoals een voorkeur voor het landschappelijke, voor overgangsgebieden, de ambiguïteit van ruimte en tijd, het gebruik van elementen uit het werk van pioniers van de moderne kunst en aspecten uit de massacultuur. De postkoloniale problematiek waarmee de kunstenaar met zijn emigratie werd geconfronteerd lijkt hij in dit nieuwe deel van zijn oeuvre in te zetten om de spanning waar hij naar zoekt op te roepen, waarbij hij onder meer gebruik maakt van de strategie van omkeren; de confrontatie met exotiseren via de terugkijkende blik in de *Pelican-serie*, en

⁵⁸ Walcott in Doig en Walcott 2016, 19.

de mogelijkheid van een eenduidige historische lezing (of van een startpunt van geschiedenis) in twijfel trekken via een re-enactment van een re-enactment in *Moruga*.

Het theatrale gehalte van Doigs werkwijze in *Moruga* staat niet op zichzelf. Al in eerdere werken van Doig spreekt een voorliefde voor rollenspelen, decors en maskerades, die te koppelen is aan de achtergronden van de kunstenaar in de wereld van theater en film.⁵⁹ De verbinding van theatrale ensceneringen of rollenspelen aan het postkoloniale debat lijkt echter een nieuwe dimensie toe te voegen aan Doigs werk. Naar aanleiding van *Moruga* kan de vraag opgeworpen worden in hoeverre Doig in andere Trinidadiaanse werken via maskerades en theatrale ensceneringen begrippen als authenticiteit en identiteit in een postkoloniale context bevraagt. In het volgende hoofdstuk wordt deze dimensie verder uitgediept door Doigs toe-eigening van maskerades uit het lokale carnaval in zijn schilderijen te bezien vanuit een postkoloniaal kader.

⁵⁹ Zie 2.1, pagina 25.

Hoofdstuk 2: Carnavaleske maskerades en postkoloniale tegencultuur.

*What a sad thing a man dress like a bat
Crip, cripple it! He was in the tree hiding,
he stands transparent, watch his wings widen,
He gone back to the bush,
no wait, he coming back!*
(Derek Walcott)⁶⁰

2.1 Carnavalesk verkleden als het kwaad in *Horse and Rider*.

Een zwartgeklede ruiter met een gehoornde kap en een grauw, maskerachtig gezicht poseert voor een achtergrond die op het eerste gezicht uit platte banen grijs, blauw en paars lijkt te bestaan. Rechts in het beeldvlak zijn Carrera Island en Columbus' schip – of de hedendaagse heropvoering ervan – te ontwaren, waarmee de grens tussen paars en blauw verandert in een horizon. De oranje rechthoekige contourlijnen houden het midden tussen een abstract patroon en een stapeling van bouwstenen.

Horse and Rider (afb. 12), gemaakt in 2014, is opgebouwd uit diverse tegenstrijdigheden. Naast het contrast tussen abstractie en figuratie en tussen vlakheid en de suggestie van diepte vormt het historische genre – een ruiterportret – een tegenstelling met de hedendaagse eclectische stijl. Afgaande op het doods gezicht en duivelse horens lijkt de hoofdfiguur een kwaadaardige koloniale machthebber te zijn, aangekomen met een kruisvaarderschip. Het gezicht dat op een masker lijkt en de gehoornde kap wekken echter de suggestie dat de protagonist niet gekleed maar *verkleed* is, wat de genoemde lezing op losse schroeven zet. De mogelijkheid dat de aankomst van het kruisvaarderschip een re-enactment is, zoals we zagen in *Moruga* (afb. 10 en 11) belichaamt de ambiguïteit tussen geschiedenis en nu, tussen oorsprong en kopie, tussen werkelijk en spel.

Zoals meestal in het werk van Peter Doig ligt aan *Horse and Rider* een mix van visuele bronnen ten grondslag die afkomstig zijn uit schijnbaar tegengestelde werelden. Zo is de hoofdfiguur gebaseerd op een zwart-wit reproductie van het schilderij *Ruiterportret van de eerste hertog van Wellington* van Francisco Goya (1746-1828) uit 1812 (afb. 13).⁶¹ Deze

⁶⁰ Walcott in Doig en Walcott 2016, 41.

⁶¹ Shiff 2016, 35.

Britse militair en politicus leidde in de eerste decennia van de negentiende eeuw diverse veldslagen, onder meer de beroemde slag van Waterloo tegen Napoleon, met (vanuit Brits oogpunt gezien) succesvol resultaat.⁶²

Dat Doig bewust wil verwijzen naar Goya's werk valt af te leiden – naast overeenkomsten in houding en kleding – uit enkele vormen in *Horse and Rider* die compositorisch overeenkomen met *Ruiterportret van de eerste hertog van Wellington*, maar door Doig van hun representatieve functie zijn ontdaan: zo is de puntige hoed in de hand van Goya's hertog een lichtpaarse vorm geworden en lijkt de witte golvende baan die in Doigs werk over de kleding loopt als compositorische equivalent te dienen van het kromzwaard van de hertog van Wellington. Er zijn echter, naast de verschillen in stijl, ook enkele cruciale veranderingen in de narratief aangebracht: Doig verplaatste de ruiter naar het strand van Trinidad, gaf hem een maskerachtig gezicht waarmee hij de beschouwer aanstaart en zette hem een gehoornde kap op. De kunstenaar lijkt hiermee aan te geven dat we niet naar de hertog van Wellington kijken, maar naar iemand die de hertog *speelt*.

De hoorns heeft Doig gebaseerd op de duivels die jaarlijks opduiken als personage in het Trinidadiaanse carnavalsfeest en daar het publiek schrik aanjagen, vermaken en geld aftroggelen (*afb.14*). Uit een voorstudie van *Horse and Rider* (*afb. 15*) blijkt dat er aanvankelijk nog meer carnavalspersonages ten grondslag lagen aan Doigs 'hertog'. De ruiter is in deze schets een clownesk figuur op (of *in*) een geknutseld dier: hij is verkleed als Burrokeet⁶³ – de 'ezelman' – een carnavalskarakter dat de suggestie wekt op een ezel te rijden en al dansend zijn bewegingen imiteert (*afb. 16*).⁶⁴ De gele halfronde vorm rondom het hoofd en schouders in de voorstudie komt als lila vorm terug in *Horse and Rider*, en baseerde Doig aanvankelijk op de grote hoed van de Midnight Robber, een bedriegersfiguur uit het Trinidadiaans carnaval die geld verdient met ontwrichtende roverspraat (*afb. 17*).⁶⁵ Het maskerachtige gezicht baseerde Doig op zijn eigen portret. Hij gaf aan het niet als een zelfportret te zien, maar zijn eigen gezicht te gebruiken om daarmee grip te hebben op de juiste mimiek.⁶⁶

Horse and Rider oogt minder clownesk dan de voorstudie; met het verdwijnen van de Burrokeet verdwijnt ook het lachwekkende enigszins, en het maskerachtige, doodse gezicht met de starende blik is in *Horse and Rider* prominenter aanwezig. Zou Doig deze

⁶² Braham 1966, 618-621.

⁶³ Shiff 2016, 35.

⁶⁴ <https://traditionalcarnivaltt.wordpress.com/traditional-carnival-characters/burrokeet/>

⁶⁵ Marshall 2016, 210-226.

⁶⁶ 'The structure is based on the Goya painting of the Duke of Wellington although in order to get the visage right, I had to use my own face. I didn't want it to be a self-portrait but I wanted to be able to come up with an expression that was right for the painting.' Solway 2015.

ernstigere toon hebben ingebracht om zijn streven naar een onderhuidse spanning, die een rode draad vormt in zijn werk, dichterbij te benaderen? Doig zei over *Horse and Rider*:

*The painting is a bit of a masquerade. I wanted to make a painting of someone who represents a bad man in history. Within Trinidad's Carnival there is a lot of masquerade where people depict the bad man or the master.*⁶⁷

Doig verbeeldt dus een *representatie* van een 'historische slechterik,' gebruik makend van carnavaleske omkeringen; het betreft dus het kwaad *spelen* in plaats van *zijn*. De vraag aan wiens kant de schilder staat laat hij hierbij in het midden.

Al eerder in zijn oeuvre maakte Doig gebruik van verkleedpartijen waarmee hij verwarring schept over identiteit en tijd, dat vaak in verband wordt gebracht met zijn vroegere werk in de theater- en filmwereld.⁶⁸ Een bekend voorbeeld in deze context is *Gasthof zur Muldentalsperre* uit 2001 (afb.18) waarin twee gekostumeerde figuren in een landschap staan. Doig baseerde dit beeld op een foto van hemzelf en een vriend, gemaakt toen hij als setdresser werkte in het Londense theater Coliseum en na afloop van een heropvoering van Igor Stravinsky's ballet *Petrouchka* (1911) een komische foto van hem en zijn vriend maakte, gekleed in de kostuums. In Doigs Trinidadiaanse werken zijn deze maskerafes echter vaak direct te relateren aan karakters uit het Trinidadiaanse carnavalsfeest. De schilder is geïnteresseerd in die figuren die het *kwaad* of de *machthebber* uitbeelden; iets wat binnen de wereld van carnaval mag, maar daarbuiten tegen de geldende normen en hiërarchische verhoudingen indruist.

Om Doigs toe-eigening van carnaval figuren te kunnen interpreteren gebruik ik de theorieën van de Russische wetenschapper Mikhail Bakhtin over carnaval en het *carnavaleske*. Bakhtin belicht de kwaliteit van carnaval als tegencultuur, wat aansluit bij Doigs interesse in tegendraadse omkeringen zoals het parodiëren van de machthebber. Daarnaast kan Bakhtins theorie bruikbaar zijn in het duiden van carnavaleske elementen in Doigs werk omdat Bakhtin carnaval bestempelt als een creatieve ruimte waarvan hij eigenschappen terugziet in artistieke genres.

⁶⁷ Solway 2015.

⁶⁸. <https://www.artic.edu/artworks/160226/gasthof-zur-muldentalsperre>.

2.2 Carnaval en carnavalesk volgens Bakhtin

De Russische filosoof en literatuurcriticus Mikhail Bakhtin (1895-1975) onderzocht wat de invloed was van carnaval cultuur op literatuur en noemde dit literaire genre – waarin omkeringen van gevestigde waarden, conventies en normen voorkomen, afgeleid van carnaval – *carnavalesk*.⁶⁹ Bakhtin ontwikkelde zijn eerste ideeën op dit gebied in de jaren voor de Tweede Wereldoorlog, en zette deze uiteen in zijn analyses van de werken van de negentiende-eeuwse Russische auteur Fyodor Dostoevsky in *The Problems of Dostoevsky's Poetics* (1929). Deze publicatie wordt dan wel gezien als een utopisch tegengif tegen repressieve vormen van macht en het vieren van kansen die tot verandering kunnen leiden, hoe klein ook. In 1965 diepte hij zijn theorieën over het carnavaleske verder uit in een analyse over de zestiende-eeuwse Franse auteur François Rabelais in *Rabelais and His World*.⁷⁰

Voor Bakhtin was carnaval meer dan alleen een (christelijk) volksfeest dat wordt gevierd in de dagen voor de vastenperiode. Hij zag carnaval (en alle volksfestiviteiten met een soortgelijk karakter, die ik hierna, in navolging van Bakhtin, ook onder het begrip carnaval schaar) als een uiting van een subversieve volkscultuur, waarin – ondanks een verscheidenheid aan uitingsvormen in verschillende tijden, plaatsen en omstandigheden – een aantal vaste kenmerken te onderscheiden zijn. Zo bestaat er binnen carnaval geen scheiding tussen uitvoerders en publiek: carnaval wordt dan ook niet ‘opgevoerd’ maar ‘geleefd.’

Dit *carnavalesk leven* staat buiten de routine van het ‘officiële’ leven en is in bepaalde mate een omkering ervan: ‘Life turned inside out’ of ‘The reverse side of the world.’⁷¹ Wetten, verboden en beperkingen uit het normale leven zijn tijdens carnaval opgeschort, wat met name geldt voor de hiërarchische structuur en alle vormen van eerbied en etiquette die hierbij horen. Carnaval is in tijd afgebakend, maar niet in ruimte: het vindt plaats op het stadsplein, in aangrenzende straten en dringt door in de huizen. Het hele volk neemt deel aan het feest, waarmee de gezamenlijke beleving van vrijheid (in tijden van onderdrukking) een saamhorigheid tot stand brengt. Carnaval bestaat uit een scala aan rituelen, tekens en gebaren die in zijn totaliteit een complexe eenheid vormt en door Bakhtin als een soort taal gezien wordt, die hij de ‘Carnival sense of the world’ noemde.⁷²

⁶⁹ <https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095550811>.

⁷⁰ De oorspronkelijke (Russische) titels zijn *Problemy poetiki Dostoevskogo* (Moskou 1929) en *Tvorchestvo Fransua Rable* (Moskou 1965). De werken van Bakhtin zijn vanaf 1968 vertaald naar het Engels (waarbij voor dit onderzoek de vertalingen uit 1984 zijn gebruikt). Aangezien de Engelse vertalingen gangbaar zijn in debatten over Bahktins concepten hanteer ik verder Engelse titels en citaten.

⁷¹ Bakhtin 1984 (1), 123.

⁷² Bakhtin 1984 (2), 122.

Bakhtin onderscheidt hierin vier categorieën. Ten eerste is er vrij en familiair contact tussen mensen die normaal gesproken in gescheiden werelden leven. Ten tweede kunnen en mogen mensen zich excentriek gedragen; gedrag dat normaal gesproken onacceptabel is kan vrijelijk uitgedrukt worden zonder consequenties. Ten derde ontstaat er ruimte om zaken, waarden en gedachten die in het non-carnavaleske wereldbeeld onverenigbaar zijn te combineren, zoals hoog met laag, heilig met profaan, groots met onbelangrijk, wijs met dom. Tot slot is er de carnavaleske blasfemie, waarin via vernederingen en obsceniteiten alles wat normaal gesproken heilig of ontastbaar is mag worden bespot. In carnaval worden dus vier vormen van transgressie gecombineerd. Bakhtin benadrukt dat het hier niet om abstracte gedachten gaat maar om concrete, zintuigelijk waarneembare rituelen en vertoningen, die ‘uitgespeeld’ worden in het carnavalsleven. Juist deze concreetheid maakte het mogelijk dat duizenden jaren van een ‘Carnival sense of the World’ de wereld van de literatuur en kunst binnen kon komen.

Binnen de carnaval rituelen staat de kroning en latere afzetting van de carnavalskoning (of Prins Carnaval) centraal.⁷³ Dit ritueel komt in vrijwel elke uiting van carnavaleske festiviteiten voor, en heeft niet alleen betrekking op de genoemde categorieën (bijvoorbeeld omkering – een slaaf die koning kan worden, of de bespotting van een ‘heilig’ gebruik) maar representeert wat volgens Bakhtin de essentie van carnaval is, namelijk het feest van *verandering* en *vernieuwing*. Het ritueel van kroning en afzetting is ambivalent, en daarmee sterk relativerend van karakter. De kroning wijst al vooruit naar de komende afzetting, die vervolgens weer een nieuwe kroning impliceert. Ook de bijbehorende rituelen, kleding en attributen zijn ambivalent; ze worden serieus ingezet maar zijn tegelijkertijd vrolijk of zelfs lachwekkend van aard. Ze verwijzen naar de officiële wereld, terwijl deze attributen daar maar één betekenis hebben, en absoluut en serieus van aard zijn.⁷⁴

Ook de *dialog* maakt volgens Bakhtin een essentieel onderdeel uit van carnaval, en dus ook van het carnavaleske, en kan een verbinding leggen tussen in het normale leven gescheiden categorieën. Waar in het officiële leven communicatie gestoeld is op hiërarchische verhoudingen – en dus resulteert in een onevenwichtige dialoog of in een *monoloog* – kan binnen carnaval de macht van repliek gediend worden. Carnaval staat daarmee volgens Bakhtin voor mogelijkheden, voor het afbreken van oude vormen en het maken van nieuwe, en staat daarmee lijnrecht tegenover ‘all that is finished and polished,

⁷³ In sommige carnaval-achtige festiviteiten betrof het varianten als het inzegenen van een nep priester, bisschop of paus. Bakhtin 1984 (1),124.

⁷⁴ Bakhtin 1984 (1),124.

to all pomposity, to every ready-made solution in the sphere of thought and world outlook.⁷⁵

Voor de gevestigde orde was carnaval een manier om het volk een uitlaatklep te geven, in de wetenschap dat na deze dagen de oude orde weer hersteld werd. Bakhtin meende echter dat deze orde officieel weliswaar in zijn bekende vorm terugkeerde, maar dat de vrije ruimte van carnaval, met alle unieke omkeringen en vermengingen, een creatieve voedingsbodem was voor het ontwikkelen van nieuwe ideeën.

De Trinidadiaanse carnaval karakters die we zagen, zoals de Blue Devil, de Burrokeet en de Midnight Robber (*afb. 14,16 en 17*) zijn dus creatieve uitingen die voortkomen uit een subversieve volkscultuur. Het spelen van de duivel of het kwaad is in de lezing van Bakhtins 'Carnival sense of the World' een voorbeeld van excentriek gedrag dat binnen het carnaval leven toelaatbaar is. Ook Doigs toepassing van creatieve uitingen uit het Trinidadiaans carnaval in *Horse and Rider* vertoont carnavaleske elementen; zo 'ontheiligt' hij als het ware het ruiterportret, dat (kunst)historisch gezien een zekere status heeft, door het te voorzien van een carnavaleske duivelskap, of door hoge en lage kunst te vermengen.

Bakhtins analyse van carnaval was gebaseerd op Europese uitingsvormen in samenlevingen waarin de hiërarchische omkeringen standen- en klassenverschillen betrof. Maar is deze analyse een-op-een toe te passen op carnaval in een postkoloniaal gebied? Met andere woorden; wat zijn de lokale eigenschappen van carnaval in postkoloniaal Trinidad?

2.3 Carnival in koloniaal en postkoloniaal Trinidad.

In het hedendaagse Trinidad is het jaarlijks carnavalsfeest (hierna aangeduid onder de lokale benaming Carnival wanneer het dit specifieke feest op Trinidad betreft) een belangrijk onderdeel van het cultureel erfgoed. De overheid maakt zich sterk om de traditie te beschermen voor invloeden van buitenaf (uit Jamaica en de Verenigde Staten), onder meer door sommige als authentiek aangemerkte Trinidadiaanse carnavalskarakters middels auteursrechtwetgeving te beschermen.⁷⁶ Het Trinidadiaanse Carnival dankt deze status met name aan de rol van het feest voor de inwoners tijdens het koloniale bewind, en de wijze waarop Carnival bijdroeg aan de vorming van een eigen identiteit, zoals later duidelijk zal worden.

⁷⁵ Bakhtin 1984 (2), 3.

⁷⁶ Scher 2007, 107-126.

De wijze waarop het Trinidadiaanse Carnival zich de afgelopen eeuwen ontwikkelde is te relateren aan de veranderende machtsverhoudingen in deze periode. Oorspronkelijk was Carnival het feest van de Europese bezetter. Toen de Spanjaarden aan het einde van de achttiende eeuw wilden voorkomen dat het grotendeels leeggelopen Trinidad in handen van de Britten zouden vallen (die in de wedloop van het Europees imperialisme volop land innamen in de regio) maakten ze wetten die het makkelijk maakten voor bevriende katholieken in de omgeving om zich op Trinidad te vestigen en grond in bezit te krijgen. Hiervan werd veelvuldig gebruik gemaakt door Fransen, zowel uit Frankrijk zelf als uit de koloniën in West-Indië (Franse creolen), die de katholieke carnavalstraditie introduceerden op Trinidad.⁷⁷

In deze beginperiode van het Carnival werd het feest alleen gevierd door de Europese en creoolse elite en bestonden de feestelijkheden vooral uit maskerade bals in navolging van de vieringen in het moederland.⁷⁸ De kostuums in deze maskerades kregen gaandeweg deels een lokaal karakter: De mannen parodieerden bijvoorbeeld Afrikaanse slaven (door ze neer te zetten als kinderlijk, wellustig en hedonistisch), en vrouwen parodieerden gekleurde vrouwen door ze als seksueel beschikbaar uit te beelden (verwijzend de rol van maîtresse van hun echtgenoten, die gekleurde vrouwen vaak vervulden).⁷⁹ Hiermee waren deze maskerades niet alleen een manier om (zoals Bakhtin stelde) zich excentriek te mogen gedragen, buiten de richtlijnen en etiquette van het officiële leven, maar functioneerden ook als middel waarmee de koloniale autoriteit haar macht kon uitdragen.

De slaven en landarbeiders vierden in dezelfde periode hun eigen feestelijkheden, gekoppeld aan de oogsttijd, die bestonden uit zang, dans en steelpan muziek (wat later uitgroeide tot de *Calypso* – de nationale muziekstijl).⁸⁰ Na de afschaffing van de slavernij in 1834 propageerden veel ex-slaven om hun vieringen te houden op 1 augustus; de dag van deze emancipatie. De elite betitelde deze festiviteiten als ‘luidruchtig en orde verstorend’ en poogden invloed te krijgen op deze vieringen.⁸¹ Dit resulteerde aan het einde van de negentiende eeuw in de samenvoeging van beide vieringen, waarbij de gekoloniseerde de autonomie van het eigen (symbolische) moment op moest geven, en zijn festiviteiten moest verplaatsen naar de dagen van Carnival. De kolonisator onderwierp de

⁷⁷ Ondanks de vele Franse immigranten lukte het de Britten toch om het eiland in 1797 in te nemen (Scher 2007, 108-110).

⁷⁸ Scher 2007, 110.

⁷⁹ De Jong en Mieves 2016, 2-5.

⁸⁰ De Jong en Mieves 2016, 3-6.

⁸¹ Pearse 1956, 175-193 in De Jong en Mieves 2016, 6.

gekoloniseerde dus aan de eigen (katholieke) kalender, om daarmee controle te kunnen uitoefenen.⁸²

Met het naast elkaar vieren van Carnival van kolonisator en gekoloniseerde veranderde de toon van de festiviteiten drastisch, zeker naarmate er meer bevrijde slaven deel gingen nemen. De uitdossingen waarin de nieuwe deelnemers zich vertoonden waren enerzijds gebaseerd op de kostuums die de Europeanen droegen. Zo kwam het voor dat zwarte feestvierders verkleed gingen als ‘plantageslaaf,’ waarbij dus de onderdrukte de uitbeelding die de onderdrukker van hem- of haarzelf had gemaakt, ging imiteren.⁸³ Daarnaast ontwikkelde zich personages die, geïnspireerd op de persiflages van de bezetter, de machthebbers op de hak namen. Voorbeelden hiervan zijn de Whiteface Minstrells (een omkering van de Blackface-karakters die populair waren bij de witte elite), waarmee het wit geschminkte gezicht met rode neus en wangen de snel verbrande huid van de bezetter op de hak genomen werd (*afb. 19*).

Een laatste groep nieuwe personages die zich ontwikkelden waren de duivels, demonen en andere hybride, afschrikwekkende figuren, zoals de Blue Devils, de Red Devils, Midnight Robber en de Bat. Het waren met name de mensen die onderaan de hiërarchische ladder stonden – zwarte ex slaven – die zich in deze duivel- vleermuis- of roverkostuums uitdosten. Voor hen boden deze maskerades kans om macht en controle te voelen; zij omarmden hiermee immers iets dat de machthebber zag als eng, gevaarlijk, immoreel en zondig.⁸⁴

Na de onafhankelijkheid van Trinidad in 1962 werd gaandeweg het Carnival, en met name de karakters die tijdens de koloniale tijd door de onderdrukten zijn ontwikkeld, de status van nationaal erfgoed. In het streven naar het behoud van het ‘authentieke’ Carnival – doelend op juist deze karakters, wordt het feest deels ‘gefixeerd.’ Daarnaast is het Carnival een bron van inkomsten voor de lokale toeristenindustrie wat voor een periferieland binnen een neoliberale wereldeconomie zoals Trinidad tot gevolg heeft dat de festiviteiten zich voegen naar de smaak van de (rijke) toerist: dus veel ‘authentieke’ kostuums, niet te veel obsceniteiten en geen toeristen lastigvallen.⁸⁵ Hoewel het hedendaags Carnival dus weliswaar de nagedachtenis aan de periode van onderdrukking levend houdt, bijdraagt aan het uitdragen van een eigen culturele identiteit en zorgt voor inkomsten is de kracht van

⁸² De Jong en Mieves 2016, 4-6.

⁸³ Scher 2007, 110.

⁸⁴ Scher 2007, 114.

⁸⁵ Scher 2007, 108.

carnaval als *tegencultuur*, zoals Bakhtin stelde, in veel mindere mate aanwezig in het hedendaagse Carnival dan in de koloniale periode.

Trinidadiaans Carnival was dus met name in de periode van kolonisatie en dekolonisatie een feest waarin diverse aspecten van de door Bakhtin omschreven ‘Carnival sense of the world’ te onderscheiden zijn, zoals de carnavalskarakters van de kolonisator waarin hij zich buiten de officiële etiquette om vrij en losbandig kon gedragen, het persifleren van de machthebber door de gekoloniseerde, en het zich aanmeten van een karakter dat staat voor het kwaad.

Anderzijds bevat het Carnival enkele strategieën die specifiek zijn voor de processen van machtsvertoon en weerstand in postkoloniale samenlevingen, zoals het persifleren of stereotyperen van de gekoloniseerde door de kolonisator, zijn streven naar ‘crowd control’ en het nabootsen van de kolonisator door de gekoloniseerde.⁸⁶ Dergelijke strategieën zijn binnen de postkoloniale cultuurkritiek veelvuldig geanalyseerd (los van Carnival) en blijken kenmerkend te zijn voor machtsspel in een postkoloniale omgeving. Met name de concepten *stereotyping*, *mimicry* en *hybridity* van de literatuurwetenschapper Homi K. Bhabha bieden extra inzicht in deze processen van macht uitoefenen en weerstand bieden.

2.4 Trinidadiaans Carnival door de postkoloniale bril van Homi Bhabha.

Literatuurwetenschapper Homi K. Bhabha (Mumbai 1949) is een van de meest invloedrijke denkers binnen de postkoloniale cultuurkritiek.⁸⁷ Bhabha’s ideeën zijn gericht op de *agency* van de gekoloniseerde, oftewel op de mogelijkheden om weerstand te bieden tegen de macht van de kolonisator, en de ruimte waarin die weerstand kan ontstaan.⁸⁸ Juist omdat (zoals zal blijken) het Trinidadiaans Carnival kan functioneren als zo’n door Bhabha gedefinieerde ruimte, en dus in dat opzicht vergelijkbaar is met Bakhtins idee van carnaval als *tegencultuur*, is Bhabha’s theorie relevant binnen deze thesis.

Bhabha was onder meer beïnvloed door het poststructuralisme, de psychoanalyse van Sigmund Freud (1856-1939) en Jacques Lacan (1901-1981) en de postkoloniale cultuurkritiek van Edward Said (1935 - 2003). Bhabha bouwde zijn theorie grotendeels op het door Said in zijn boek *Orientalism* (1978) geïntroduceerde concept *othering*. Hiermee

⁸⁶ Aching 2002, 4.

⁸⁷ Huddart 2006, 16.

⁸⁸ Huddart 2006, 19.

doelde Said op het proces tussen culturen waarin de dominante cultuur een representatie van 'de Ander' (de mensen in het Midden-Oosten in het geval van Said) *construeert*, om zo zichzelf een identiteit te kunnen verlenen op basis van de tegenstelling met de geconstrueerde Ander. Iets is immers pas groot, klein, intelligent of beschaafd als het geplaatst wordt naast iets dat dat *niet* is. In dit binaire denken zijn de polen nooit gelijkwaardig aan elkaar; de ene pool (de Zelf of de Ik) is beter in vergelijking tot de Ander. *Othering* betreft dus de constructie van een beeld van de Ander om de eigen groep beter te doen uitkomen.

Bhabha neemt Saids concept van *othering* over, maar meent dat Saids theorie van binaire opposities ten onrechte het aspect van wederzijdse beïnvloeding tussen de twee systemen buiten beschouwing laat. In Saids concept zijn de twee culturele systemen gesloten en staan ze los van elkaar, waarmee het laten horen van een tegenstem uitgesloten lijkt. Bhabha meent daarentegen dat juist in dit gebied van ontmoeting tussen de twee systemen strategieën worden ontwikkeld waarmee men zichzelf en de eigen groep kan definiëren en herdefiniëren. Het zijn de processen in dit gebied van ontmoeting waar Bhabha in geïnteresseerd is.⁸⁹

De interactie tussen de twee culturele systemen is volgens Bhabha ambivalent; er is van zowel de kant van de kolonisator als van de gekoloniseerde steeds sprake van zowel aantrekken als afstoten, van afzetten *tegen* en samenwerken *met*. Om deze ruimte tussen de twee culturele systemen nader te bestuderen heeft Bhabha drie concepten ontwikkeld. Allereerst introduceert hij het concept *stereotyping*. Hiermee doelt Bhabha op de wijze waarop de kolonisator een vaststaande en onveranderlijke karakterisering van de Ander neerzet (als bijvoorbeeld wild, wellustig, wreed, dom) en *deze voortdurend blijft herhalen*: 'The same old stories of the Negro's animality, the Coolie's inscrutability or the stupidity of the Irish must be told compulsively again and afresh.'⁹⁰

Met name in deze constante herhaling zit volgens Bhabha de ambivalentie van het stereotyperen. De kolonisator weet onbewust (en hier koppelt Bhabha zijn idee aan Freud) dat het stereotype beeld niet klopt en niet te bewijzen is.⁹¹ Toch heeft hij er belang bij om dit beeld in stand te houden; er gaat bijvoorbeeld een geruststelling uit van het gebruik van stereotypes; groepen mensen worden in duidelijke kaders geplaatst en kunnen als het ware afgestreept worden. Daarnaast biedt het stereotype een mogelijkheid tot het rechtvaardigen van een koloniale relatie die op zichzelf allesbehalve vanzelfsprekend is. Het als inferieur neerzetten van de gekoloniseerde – dat hij benadrukt middels stereotypering – maakt daar

⁸⁹ Bhabha 1994, 67.

⁹⁰ Bhabha 1994, 77.

⁹¹ Huddart 2006, 58-62.

onderdeel vanuit.

Uit angst voor ondermijning van het stereotype acht de kolonisator het nodig om dit geconstrueerde beeld voortdurend te blijven bevestigen, bijvoorbeeld middels grappen, beelden en verhalen. De persiflages van plantageslaven door de bezittende klasse tijdens de vroege jaren van het Trinidadiaans Carnival zijn dus volgens deze theorie een vorm van stereotyperen, geboren uit angst voor machtsverlies.

Een tweede concept dat Bhabha gebruikt is *mimicry*. Hiermee doelt hij op het complexe verschijnsel waarbij de kolonisator een aangepaste Ander probeert te creëren die westerse goedkeuring verdient door hem aspecten van de eigen cultuur (zoals taal, religie en kleding) op te leggen. Volgens Bhabha maakt echter ook *othering* deel uit van het concept *mimicry*: De gekoloniseerde moet dan wel op de kolonisator gaan lijken, maar niet helemaal, zodat er een ‘recognizable Other’ gecreëerd wordt, ‘that is almost the same, but not quite.’⁹² Juist in deze subtiliteit schuilt de ambivalentie van *mimicry* voor de kolonisator; enerzijds zijn waarden willen opleggen als zijnde superieur, anderzijds wel het verschil met de gekoloniseerde – en hiermee de machtsbalans – in stand willen houden.

Hoewel *mimicry* ook voor de gekoloniseerde een ambivalent verschijnsel is (het nabootsen van de kolonisator impliceert immers zowel een verlies van eigenheid, en daarmee een vorm van onderwerping, als een verkleining van de machtskloof tussen de dominante en de onderworpen cultuur) meent Bhabha dat juist dit concept het gekoloniseerde subject mogelijkheden tot verzet biedt. Bhabha verwijst in zijn verhandeling naar Jacques Lacans concept van *camouflage*, waarbij Lacan stelt dat juist in het camoufleren, en dus een iets ander silhouet aannemen dan het eigen, de mens een speelruimte creëert om – al is het maar op kleine schaal en van tijdelijke aard – zich enigszins aan de sociale orde te kunnen onttrekken.⁹³ Door middel van *mimicry* kan de gekoloniseerde stress veroorzaken bij de kolonisator; hij kan bijvoorbeeld te veel op hem gaan lijken terwijl de kolonisator belang heeft bij een duidelijke scheiding om de ingestelde hiërarchie te kunnen rechtvaardigen en in stand te houden, of hij kan de grens opzoeken tussen *nabootsen* en *parodiëren*. David Huddart schreef in een analyse over het werk van Bhabha:

⁹² Bhabha 1994, 122-123.

⁹³ *Mimicry reveals something in so far as it is distinct from what might be called an itself that is behind. The effect of mimicry is camouflage. It is not a question of harmonizing with the background, but against a mottled background, of becoming mottled – exactly like the technique of camouflage practised in human warfare.* Jacques Lacan, ‘The line and light, Of the Gaze’ in Bhabha 1994, 85.

*Mimicry is also a form of mockery, and Bhabha's postcolonial theory is a comic approach to colonial discourse, because it mocks and undermines the ongoing pretensions of colonialism and empire.*⁹⁴

Volgens deze lezing van Bhabha's ideeën kan *mimicry* middels humor en spot als wapen dienen om de macht van de kolonisator – die immers is gestoeld op angst en ernst – te ondermijnen. Het Trinidadiaanse Carnival was met haar maskerades en parodieën een uitgelezen plek om deze *mimicry*-strategie toe te passen; Zo betekende voor de kolonisator het vieren van Carnival naast de gekoloniseerde het einde van het persifleren van zwarte mannen en vrouwen; het zij aan zij lopen van de persiflage en de gepersifleerde werd onwenselijk geacht; een keuze die uit te leggen als een angst voor de ontmaskering van *stereotyping* – het stereotype beeld dat een lege huls blijkt te zijn. Een andere reden waarom *mimicry* te relateren is aan Carnival is het visuele karakter van beide fenomenen; Zowel *othering* als *mimicry* zijn in grote mate gebaseerd op het richten van de blik op de Ander. In een de carnavaleske context van verkleden en maskeren wordt dit kijken naar en beoordelen van de Ander vertroebeld.

In *Horse and Rider* (afb.12) kijkt Goya's hertog naar de beschouwer die zich op het Trinidadiaanse vaste land bevindt. Is hier sprake van *othering*? En wie keurt dan wie? Wanneer we het masker en de kleding lezen als een verkleedpartij, is er dan sprake van *mimicry*? En betreft dit dan een nabootsing van of parodie op het oude Europese 'kwaad'? Of van een hedendaagse westerse schilder?

In *Horse and Rider* is het probleem zo complex dat de concepten *othering* en *mimicry* niet geheel volstaan. Hiervoor biedt Bhabha een derde concept; *hybridity*. Dit concept hangt samen met vervagen van het verschillen tussen de beide culturen. *Hybridity* is een categorie van identiteiten die gevormd worden in de interculturele ruimte, de ruimte tussen de twee culturele systemen in. Bhabha noemt deze ruimte de *third space*, en vergelijkt deze met een trappenhuis; een overgangsgebied, een tijdelijke doorgang tussen de ene ('lagere') cultuur en de andere ('hogere') cultuur.

The stairwell as liminal space, in-between the designations of identity, becomes the process of symbolic interaction, the connective tissue that constructs the difference between upper and lower, black and white. The hither and thither of the stairwell, the temporal movement and passage that it allows, prevents identities at either end

⁹⁴ Huddart 2006, 74.

*of it from settling in primordial polarities. This interstitial passage between fixed identifications opens up the possibility of a cultural hybridity that entertains difference without an assumed or imposed hierarchy.*⁹⁵

In deze *third space* vinden uitwisselingen plaats die na verloop van tijd maken dat beide polen aan de uiteinden van het ‘trappenhuis’ – de twee culturele systemen dus – steeds minder vaststaan. De processen binnen deze *third space* ondermijnen dus enigszins het proces van *othering*, en maken de vorming van nieuwe, hybride identiteiten mogelijk die zich tussen de binaire opposities in bevinden, en waarin de onderlinge hiërarchie niet vastligt.

Het Trinidadiaans Carnival is een voorbeeld van een *third space*.⁹⁶ In deze ruimte bewegen groepen die normaal gesproken gescheiden zijn naast en door elkaar, verkleed of vermomd als elkaar, of deels lijkend op elkaar, of als nieuwe, hybride wezens waarvan de herkomstgeschiedenis multicultureel is en niet meer als zodanig te ontrafelen. Deze ruimte is volgens Bhabha een voedingsbodem voor het ondermijnen van de binaire opposities in de (post)koloniale samenleving.

Het mag duidelijk zijn dat het bekijken van Carnival als *third space* sterk overeenkomt met Bakhtins idee over carnaval als een ruimte voor *tegencultuur*. Voor Bakhtin ontstaat in carnaval een unieke dialoog los van vaste hiërarchische verhoudingen, waardoor communicatie tot stand kan worden gebracht tussen zaken die anders onverenigbaar zijn, en nieuwe ideeën geboren kunnen worden.⁹⁷ Deze dialoog is vergelijkbaar met het afvlakken van het contrast tussen de twee polen in Bhabha’s ‘trappenhuis.’

2.5 Carnavalesk en hybriditeit in het werk van Peter Doig

Terugkijkend naar Peter Doigs *Horse and Rider* vanuit de postkoloniale concepten van Homi Bhabha is het duivelsmasker van de ruiter niet los te zien van de *third space* waarin deze ontstaan is. Hieruit komt een dubbelzinnigheid voort, waarbij niet alleen (vanuit de bril van Bakhtin) hoge en lage cultuur vermengen, maar er ook een complex spel van omkeringen, maskerades en representaties ontstaat waarin machtsverhoudingen

⁹⁵ Bhabha 1994, 5.

⁹⁶ *Carnival is theorized as a hybrid site for the ritual negotiation of cultural identity and practice between and among various social groups.* Nurse 1999.

⁹⁷ Ook gesteld in De Jong en Mieves 2016, 2-3.

vertroebelen. Kijken we naar Goya's hertog die verkleed is als carnavaleske duivel? Naar een Trinidadiaan uit de onderklasse, die zowel de duivel als de koloniale machthebber als Doig zelf uitbeeldt? Of naar een carnavaleske postkoloniale heropvoering van Columbus' aankomst?

Hoewel Doig stelde dat dit schilderij een representatie van een 'historische slechterik' is maakt hij het de kijker onmogelijk om exact te ontrafelen wie deze figuur representeert of vanuit wiens perspectief het oordeel wordt geveld. De figuur lijkt (in de woorden van Bhabha) hybride te worden, of (in de woorden van Bakhtin) meerdere stemmen in zich te verenigen.

Naast *Horse and Rider* maakte Doig op Trinidad nog meer werken waarin juist subversieve karakters uit het Trinidadiaans Carnival een rol spelen. Ook zijn strategie van omkeren, parodiëren en hybridiseren lijkt overeenkomsten te vertonen met de strategieën die Bhabha onderscheidt in de processen van weerstand en verzet in de *third space*. In de volgende casestudies wordt dit verder uitgediept.

2.5.1 Carnavalesk en hybriditeit in Peter Doigs *Man Dressed as Bat* en *Young Lion*.

Een vleermuisachtig, transparant wezen op dunne benen met uitgespreide vleugels lijkt opgenomen te zijn in een vloeibare achtergrond die oogt als een kustlijn. Onduidelijk is of hij zijn blik op ons of op de horizon richt.

Man Dressed as Bat uit 2007 (afb.20) is opgebouwd uit zeer doorzichtige lagen verdunde verf, waardoor niet alleen contourlijnen vervloeien, maar ook de achterkant van het schilderdoek zichtbaar is.⁹⁸ Deze grensvervaging past bij het ambigue karakter van het Carnivalpersonage *Bat* waar in de titel verwezen wordt. *Bat* – half mens en half vleermuis – is een uiterst hybride karakter (de vleermuis zelf is al een hybride soort; vogel en zoogdier tegelijk), ontwikkeld door de gekoloniseerden in de periode waarin zij een plek konden bezetten binnen het Trinidadiaans Carnival (afb. 21). De *Bat* is een moeilijk te definiëren figuur die vaak angst oproept, kan zien in het donker en in staat lijkt tot voortdurende gedaantewisselingen; tijdens Carnival zelfs van vleermuis tot de koning van het carnaval. De *Bat* wordt daarmee wel gezien als het symbool van de Trinidadiaanse identiteit.⁹⁹

⁹⁸ De Jong en Mieves 2016, 8-11.

⁹⁹ De Jong en Mieves 2016, 8-11.

Doig baseerde *Man Dressed as Bat* echter niet direct op een Bat-kostuum, maar op een beeld ervan, gemaakt van papier-maché door de bevriende Trinidadiaans kunstenaar Embah in 2000 (afb. 22). De schaduw die dit beeld op de muur wierp in Doigs studio vormde de directe aanleiding voor het schilderij.¹⁰⁰

Doig lijkt in *Man Dressed as Bat* de hybriditeit zelf tot onderwerp te maken, zowel in schilderkunstig opzicht als in de representatie van het Carnival-karakter. Zo zagen we al het samenvloeien van voor- en achterkant van zowel het vleermuisachtig wezen als van het schilderdoek zelf, waardoor het beeld zowel *aan-* als *afwezig* lijkt. Daarnaast heeft Doigs Bat - in navolging van Embahs sculptuur - benen die het midden houden tussen menselijk en dierlijk. Doig situeert zijn wezen op een kustlijn, op de grens tussen land en water en tussen dag en nacht; een doorlaatbare, niet-gefixeerde plek. Het bijna kleur- of zelfs verfloze vlak van de Bat zorgt ervoor dat de blik van de toeschouwer er nauwelijks op te fixeren is. Zoals Mieves en Jong opmerken lijkt Doig onze blik naar de periferie van het schilderij te sturen.¹⁰¹ In *Man Dressed as Bat* wordt het niet te fixeren, hybride en ongrijpbare van het karakter van de Bat, dat als symbool voor postkoloniaal verzet gelezen kan worden, visueel gemaakt.

Young Lion (afb.23) is een voorbeeld van een werk van Doig dat niet gebaseerd is op een personage uit het Trinidadiaans Carnival, maar dat wel als *carnavalesk* te definiëren is. Dit schilderij uit 2015 maakt onderdeel uit van een serie werken waarin gele muren en een leeuw de hoofdrol spelen. Doig baseerde de gele muur met groene poort enerzijds op de gevangenis in de Trinidadiaanse hoofdstad Port of Spain, gesticht door de Engelse bezetter in de achttiende eeuw, anderzijds op de muren van de leeuwenkooi in Trinidads Emperor Valley Zoo. Doig gaf aan gefascineerd te zijn door de overeenkomstige kleur geel van beide 'gevangnissen.' De gevangenis in Port of Spain ligt midden in de stad, en maakt daarmee *wel* en *geen* onderdeel uit van het stadse leven. Gevangenen kunnen vanaf de binnenplaats stedelijke activiteiten horen, zoals het jaarlijkse, groots gevierde Carnival, maar niet zien of deelnemen.¹⁰² Doig zei hierover:

*As for the carnival and the yellow-walled jail, I was aware that its being in such a central location and being an open courtyard – that the prisoners would hear the carnival but not see it.*¹⁰³

¹⁰⁰ Aquin in Als, Aquin, Hartley, Cook en Doig 2014, 38.

¹⁰¹ De Jong en Mieves 2016, 8-11.

¹⁰² Shiff 2016, 46-47.

¹⁰³ Shiff 2016, 47.

De ruimte waarin de leeuw in *Young Lion* zich bevindt lijkt op het eerste gezicht een binnenruimte of binnenplaats te zijn. De groene poort is echter gebaseerd op de poort in de *buitengevel* van de Port of Spain gevangenis, waarmee Doig binnen en buiten lijkt om te keren. De ambiguïteit van gelijktijdig binnen en buiten zijn wordt nog complexer als we kijken naar het spectrum van betekenissen waar Doigs leeuw naar kan verwijzen.

Naast de leeuwen die Doig zag in de Trinidad's Emperor Valley Zoo vormde de Leeuw van Judah, die in het Caraïbische straatbeeld te vinden is als muurschilderingen, op vlaggen en op T-shirts een bron van inspiratie voor Doig (*afb. 24*).¹⁰⁴ Deze leeuw is een symbool van de rastafari-beweging, de levensbeschouwing die rond 1930 op Jamaica is ontstaan en aanvankelijk vooral populair was binnen de Jamaicaanse onderklasse, maar waarvan de denkbeelden zich al snel verspreidden onder de middenklasse en de intellectuelen in het Caraïbisch gebied, en vanaf de jaren zeventig via de Reggae muziek ook populair werd in andere delen van de wereld.¹⁰⁵

Rastafari's geloven op basis van een profetie uit het Bijbelse Oude Testament dat hun ziel na de dood uit de ballingschap in het Caraïbisch gebied (door de slavernij) terugkeert naar Afrika.¹⁰⁶ De in 1930 in Ethiopië tot Haile Selassie gekroonde vorst Ras Tafari zou een directe afstammeling zijn van koning Salomo uit het Oude Testament, en wordt daarmee gezien als een reïncarnatie van Jezus. Zijn bijnaam *Leeuw van het volk van Judah* bracht ertoe sympathisanten van de rastafari's ertoe de Leeuw van Judah (naast de kenmerkende kleuren rood, groen en geel) als symbool te gebruiken voor de emancipatie van de zwarte bevolking in het Caraïbisch gebied. Deze leeuw is dus een teken van hoop en verzet dat voortkomt uit een vermenging van culturen, en is daarmee een vorm van *culturele hybriditeit*. Het rastafari-geloof is immers gestoeld op elementen uit de Bijbel, die in het Caraïbisch gebied is gebracht door de kolonisator.

Doig brengt in *Young Lion* een muurschildering van de Leeuw van Judah – een lokale kunstuiting, een religieus teken en een postkoloniaal symbool van hoop en verzet – tot leven. Doigs leeuw draagt echter geen koninklijke kroon maar de hoed die doet denken aan die van een Buccaneer; een Caraïbische piraat uit de achttiende en negentiende eeuw¹⁰⁷ – of aan de steekhoed die we zagen bij Goya's hertog van Wellington (*afb. 13*) – of aan een carnavalsuitvoering hiervan.

¹⁰⁵ Ashcroft, Griffiths, Tiffin 2007, 187.

¹⁰⁶ 'Prinsen zullen uit Egypte komen; Ethiopië zal spoedig haar handen naar God uitstrekken' (Psalm 68: 31).

¹⁰⁷ Dunne 2015.

Deze verschillende associaties roepen verwijzingen op naar verschillende, soms tegengestelde werelden; Een rastafari-leeuw met een Caraïbische piratenhoed wijst in een wezenlijk andere richting dan een leeuw met de hertog van Wellingtons hoed (die connotaties oproept met de leeuwen in het standbeeld op het Londense Trafalgar Square): Een lezing richting Caraïbisch verzet bestaat naast een lezing richting koloniale wereldoverheersing – of een parodie hierop. Daarnaast laat Doig in het midden of we kijken naar een verklede leeuw of naar een mens verkleed als leeuw met hoed. In de leeuw zijn niet zozeer meerdere betekenissen verenigt, maar vooral meerdere *stemmen*, vergelijkbaar met Bakhtins concept van de dialoog binnen het carnaval. Wanneer we kijken naar hoe deze leeuwfiguur zich bevindt in een niet te definiëren tussenruimte (*wel* en *niet* in gevangenschap) waar hij zich lijkt te kunnen onttrekken aan geldende regels, zouden we deze ruimte een *carnavaleske* ruimte kunnen noemen, of een *third space*.

In zowel *Man Dressed as Bat* als *Young Lion* baseert Doig de spanning in het werk op symbolen uit de Trinidadiaanse postkoloniale tegencultuur, waarbij hij gebruikt maakt van strategieën die overeenkomsten vertonen met Bakhtins categorieën in de ‘Carnival sense of the world’ en met Bhabha’s hybridisering. In sommige werken zet Doig deze postkoloniale aspecten tegenover het bevragen van zijn eigen positie als westerse kunstenaar, en de problematiek van ‘exoticising the other,’ zoals we zagen in hoofdstuk 1. In *Metropolitain (House of Pictures)* uit 2004 is deze confrontatie tussen *othering* en postkoloniale tegencultuur visueel uitgewerkt.

2.5.2 Een carnavalesk bevragen van de eigen positie in *Metropolitain (House of Pictures)*.

Een man, gekleed of *verkleed* alsof hij uit de negentiende eeuw komt, staat voor een schilderijenwand die tegelijkertijd een bergwand is, geconcentreerd net *niet* of net *wel* kijkend naar een schilderij van een tropisch landschap, hierbij ogenschijnlijk staande gehouden door zijn massieve slagschaduw.

Het personage in *Metropolitain (House of Pictures)* (afb.25) roept veel vragen op. Afgaande op zijn hoge hoed en lange jas lijkt hij uit de negentiende-eeuwse bourgeoisie afkomstig te zijn, maar tegelijkertijd duiden zijn gehavende jas en geschminkt gezicht op een clownesk commentaar hierop. Zijn strenge, geconcentreerde blik lijkt deze laatste lezing dan weer tegen te spreken. Ook het woord *metropolitain* in de titel lijkt te verwijzen

naar het fin-de-siècle, het grootstedelijk Parijs met zijn bourgeoisie en toenemende verstedelijking, terwijl de figuur in het schilderij zich eerder op de drempel van de natuur lijkt te begeven.

Metropolitain (House of Pictures) dateert uit 2004, en is daarmee een laat werk uit een serie getiteld *House of Pictures* die Doig startte in 2000, toen hij nog in Londen woonde, en voortzette na zijn verhuizing naar Trinidad in 2002. De eerste werken in de serie waren gebaseerd op een beeld dat Doig zag in Wenen, waarbij een groep mensen buiten voor een raam van een galerie getiteld *Haus der Bilder* stonden te kijken naar de uitgestalde schilderijen, waaraan hij later een figuur toevoegde die hij in Vancouver op straat zag, en binnen in de galerie ‘plaatste.’ Dit beeld herinnerde Doig aan het schilderij *De prentenverzamelaar* van Honoré Daumier (1808-1879) (afb. 26) een associatie die vervolgens leidde tot een tweede deel in de serie *House of Pictures*, waarin Daumiers figuur een rol ging spelen.

In *Metropolitain (House of Pictures)* heeft Daumiers prentenverzamelaar enkele cruciale veranderingen ondergaan. Allereerst lijkt hij een reis door ruimte en tijd te hebben gemaakt – van een Parijse prentenkraam uit het midden van de negentiende eeuw naar een ondefinieerbare ruimte (op de grens van binnen en buiten en van cultuur en natuur) in het hedendaagse Trinidad. De bergkam met de palmbomen op de achtergrond is gebaseerd op Doigs uitzicht vanuit zijn woning op Trinidad.¹⁰⁸ Ten tweede kijkt de prentenverzamelaar in Doigs versie niet naar een prent met een vrouwenportret, maar naar (of *richting*) een schets van Doigs *Pelican man* (afb. 6 en 7) dat de schilder kort daarvoor maakte. Tot slot heeft Doig Daumiers bourgeois-man een armoedige, clowneske uitstraling gegeven door hem in een verstelde jas neer te zetten en zijn gezicht te schminken als Whiteface-Minstrell uit het Trinidadiaanse Carnival: het witte gezicht met de rode wangen en rode neus, als een persiflage op de snel verbrande huid van de Europese bezetter (afb. 19). Hoe verhoudt Daumiers figuur zich nou tot Doigs clowneske uitvoering?

Honoré Daumier maakte *De prentenverzamelaar* tussen 1857 en 1863, in een periode waarin het motief van kijken naar kunst geregeld voorkwam in zijn schilderijen. Vaak is de protagonist in deze werken eenzelfde type man, waarbij zijn hoge hoed en lange grijze jas duiden op zijn maatschappelijke klasse: de bourgeoisie. Naast prentenverzamelaar wordt hij ook geregeld als connaisseur neergezet of als kunstenaar-*bohémien*.¹⁰⁹ Daumier is vooral bekend vanwege de karikaturen die hij maakte voor Parijse kranten als *Le Charivari*. Ook daarin figureerden vaak schilders en bezoekers van Salontentoonstellingen

¹⁰⁸ Milroy 2013.

¹⁰⁹ Papet 2013, 43.

en het theater, waarmee Daumier openlijk de spot dreef, door ze neer te zetten als ‘wannabe’ connaisseurs of als voyeurs (afb. 27).¹¹⁰

Hoewel Doig zich realiseerde dat uit de titel van Daumiers werk iets anders blijkt ziet hij de figuur graag ziet als een kunstenaar, die naar werk-in-woording kijkt in zijn atelier. Wat hem voornamelijk interesseerde in Daumiers *De Prentenverzamelaar* was wat hij noemde ‘*the act of looking* en het gevoel van verlangen en verlies dat hierin verscholen zit.’¹¹¹ De man kijkt intensief naar de vrouw op de prent, terwijl zijn lichaam richting de kijker gedraaid is, ons als het ware uitnodigend om mee te kijken. Het kijken van de man kan uitgelegd worden als een verlangen om de prent te bezitten. Algemener gaat kijken naar de (afgebeelde) ander, en kijken naar de kijkende ander, over het differentiëren en positioneren van jezelf ten opzichte van die ander.

Daumiers kijkende en zich positionerende prentenverzamelaar wordt dus door Doig in *Metropolitain (House of Pictures)* getransporteerd naar een tijd en plaats waar ‘The Act of looking’ postkoloniale connotaties krijgt; de bourgeois- schilder in Doigs werk (is hij het zelf?) kijkt net wel of net niet naar het schilderij *Pelican Man*, dat (zoals bleek in hoofdstuk 1) gaat over het *wederzijdse* bekijken en beoordelen van de Ander; als *exotisch* of – vanuit het perspectief van de Ander – als *buitenstaander*. Door de nadruk te leggen op de *counter-gaze* draait Doig het initiatief, dat vanuit oude machtsstructuren was lag bij het kijken van de westerling naar de niet-westerling, om.

Bovendien heeft Doigs schilder een Whiteface, afkomstig uit het Trinidadiaans Carnival en ontstaan als een vorm van *mimicry*, maar die tevens gelezen kan worden als een carnavaleske manier van de gekoloniseerde om de kolonisator te laten zien dat hij op *de verkeerde plek is*. Doig gaf aan dat hij *Metropolitain (House of Pictures)* maakte vanuit de vraag ‘wat doe ik hier?’¹¹² In deze bevraging van zijn aanwezigheid als westerse schilder op een postkoloniale plek zijn duidelijk parallellen te zien met de strategieën van macht en weerstand uit het postkoloniaal discours.

2.6 Een reflectie aan de hand van Derek Walcotts *Man Dressed as Bat*.

Het openingscitaat van dit hoofdstuk is wederom afkomstig uit een gedicht van Derek Walcott uit *Morning, Paramin*. Het gedicht, getiteld *Man Dressed as Bat*, maakte Walcott bij het schilderij *Man Dressed as Bat (Night)* van Peter Doig uit 2008, en dat behoort tot

¹¹⁰ Hannoosh 1992, 98.

¹¹¹ Doig 2013, 130.

¹¹² Milroy 2013.

de serie Bat- schilderijen waar ook het in dit hoofdstuk besproken *Man Dressed as Bat* toe gerekend wordt. Het gehele gedicht van Walcott luidt:

*What the arse was that? What was that thrashing sound?
Boy, is a bat that sailed down from Paramin;
Fluttering erect, then limping on the ground.
Get a broom and juck it, crumple its wax wings,
Scatter salt on it, I can't believe those things!
Not me and Paramin again! You mad?
What a sad thing a man dress like a bat
Crip, cripple it! He was in the tree hiding,
he stands transparent, watch his wings widen
He gone back to the bush, no wait, he coming back!¹¹³*

Walcotts gedicht is een laatste in de keten van *appropriations* van de vleermuisman als creatieve uiting, die startte met de toe-eigening van het subversieve Trinidadiaanse Carnival-karakter door de lokale kunstenaar Embah en via zijn sculptuur van papier-maché in *Doigs Man Dressed as Bat*- schilderijen terecht kwam (afb. 21,22,20). Doig wekte in zijn schilderijen enerzijds de sculptuur tot leven door hem bewegelijk te maken en in de wereld te plaatsen, en benadrukte anderzijds de hybriditeit van het wezen. Walcott voegt een nieuwe dramatische laag toe via de stem van een tegenspeler die met angst en agressie reageert op Doigs Bat. Hiermee creëert Walcott een act waarin iemand in (lokale) spreektaal¹¹⁴ en op directe toon hulp inroept om zich te ontdoen van de man-verkleed-als-vleermuis die hem angst aanjaagt. Hoewel hij enerzijds weet dat het om een verklede man gaat wekt hij de indruk een dierlijk wezen na te jagen; 'he was in the tree hiding' (...) 'watch his wings widen.'

De overschrijding van de grens tussen mens en dier is niet alleen te plaatsen binnen het carnavaleske, waarin volgens de ideeën van Bakhtin vormen van transgressie samenkomen, maar roept ook connotaties op met het slavernijverleden van Trinidad, waarin groepen mensen als minder menselijk werden beschouwd. De achtergronden achter dergelijke redematies worden in het volgende hoofdstuk belicht.

We zagen dat carnavaleske maskerades creatieve vormen zijn die voortkomen uit een volkse tegencultuur, en in de context van het Trinidadiaans Carnival functioneren als

¹¹³ Walcott in Doig en Walcott 2016, 41.

¹¹⁴ Fumagalli 2017, 53-58.

manier om de gekoloniseerde een stem te geven en om de scheidslijn tussen machthebber en onderdrukte te doen vervagen. Doig neemt niet alleen elementen uit het Carnival over in zijn schilderijen, maar ook de strategieën van meerstemmigheid en hybridisering. Zijn gebruik van carnavaleske elementen in zijn Trinidadiaanse werken is dan ook niet los te zien van het aan de kaak stellen van de postkoloniale problematiek.

In *Metropolitain (House of Pictures)* bevraagt hij ook zijn eigen positie als westerse schilder in een exotische, postkoloniale omgeving. Door deze positie te koppelen aan de negentiende-eeuwse metropool en aan de kunstwereld uit die periode lijkt Doig zichzelf in lijn te plaatsen met schilders uit het *fin-de siècle* die de stad ontvluchtten op zoek naar een ‘pure, onbedorven’ omgeving in hun verlangen om iets te hervinden wat verloren was gegaan in de vooruitgang. In Hoofdstuk 3 wordt uitgediept wat dit exotisme en primitivisme inhield binnen het modernisme, hoe dit te plaatsen is in de context van het koloniale denken in die tijd en hoe Doig deze erfenis van zijn voorgangers in contact brengt met het postkolonialisme.

Hoofdstuk 3: Een confrontatie tussen primitivistisch modernisme en postkolonialisme.

*By our island's heredity is night,
Night with its diadems and coronets seen
As contradictions of Hellenic sense,
Because she is our island's fairy queen
Blood-lipped and candle-eyed, la diablesse
Of bats and werewolves, lous garous, douennes.*
(Derek Walcott)¹¹⁵

3.1 Gauguineske elementen in Doigs *Cricket Painting (Paragrand)*.

In een zinderende branding op een tropische locatie zijn drie figuren verwickeld in een spel, terwijl water en land elkaar beurtelings lijken te overspoelen. Naast *ruimte* lijkt ook *tijd* zich aan de regels van de logica te onttrekken; De Gauguineske kleuren wekken de indruk dat het zowel dag als nacht is, terwijl het spel en de spelers bevroren zijn in het moment.

Cricket Painting (Paragrand), gemaakt tussen 2006 en 2012 (*afb. 28*) oogt als een dromerig tafereel in een paradijselijke omgeving. Zowel de spelers als het spel zijn tegelijkertijd *wel* en *niet* aanwezig; de bal en slagstok lijken te zijn ontstaan als restvorm, de achterste vanger verdwijnt deels achter golven aarde en de uit de werper of werpster op de voorgrond is de kleur verdwenen – of moet nog verschijnen.

De directe aanleiding voor het schilderij was een persoonlijke ervaring van Doig, waarbij hij op een Trinidadiaans strand cricket speelde met vrienden en daar enkele foto's nam. Licht, kleurgebruik en schilderijstijl zijn, zoals gebruikelijk bij Doig, niet op zijn directe waarneming gebaseerd maar afgeleid uit werken van andere kunstenaars. Eén van de inspiratiebronnen was bijvoorbeeld de cricket-serie die de Britse schilder Francis Bacon (1909-1992) in de jaren tachtig van de twintigste eeuw maakte (*afb. 29*).¹¹⁶ Het felle oranje van de achtergrond en de zwarte contourlijnen komen overeen, maar waar Bacon vooral geïnteresseerd was in de psychische en emotionele gesteldheden van de sporter ligt bij

¹¹⁵ Walcott in Doig en Walcott 2016, 35.

¹¹⁶ Greenberg, 2013.

Doigs encenering van dit Britse spel in een tropisch landschap een postkoloniale connotatie voor de hand.

Cricket is in de periode van imperialisme door Britse militairen (die bezig waren met het uitbreiden dan wel verdedigen van grondgebied) ingevoerd in de koloniën, waaronder het Caraïbisch gebied. De wijze waarop het spel ingebed raakte in Trinidad weerspiegelt de ontwikkelingen in (post)koloniale machtsrelaties. Zo was cricket aanvankelijk populair onder plantage-eigenaren en planters. In de jaren na de afschaffing van de slavernij werden de eerste inter-koloniale toernooien gehouden, waaraan geleidelijk steeds meer gekleurde spelers deelnamen. Ofschoon zij vaak op de minst eervolle posities ingezet werden zagen zij hierin een mogelijkheid om zich het spel dermate eigen te maken dat ze indruk maakten op de kolonisator – of deze konden verslaan.¹¹⁷

Vanuit de bril van Homi Bhabha bezien kan cricket hiermee betiteld worden als een *third space*. Het ogenschijnlijk vredige tafereel in *Cricket Painting (Paragrاند)* is daarmee niet uitsluitend een dromerig sfeerbeeld van vrijetijdsbesteding in een exotisch paradijs; het door de bezetter meegebrachte cricket bood de onderdrukte een mogelijke uitweg, waarbij het spelelement een subversieve ruimte creëerde voor de onderdrukte om invloed uit te oefenen op het bestaande regime.

Cricket Painting (Paragrاند) maakt onderdeel uit van een serie werken van Doig die in verband worden gebracht met de schilderijen van Paul Gauguin (1848-1903). Naast *Cricket Painting (Paragrاند)* behoort bijvoorbeeld ook *Moruga (afb.10)* tot deze werken. Doig gebruikt in deze schilderijen soortgelijke verzadigde kleuren in grote, perspectief-ondermijnende vlakken en omlijnt de veelal golvende vormen op een vergelijkbare manier als Paul Gauguin bijvoorbeeld deed in *Tahitiaanse pastorale (afb. 30)*.¹¹⁸

Doig gaf aan geïnspireerd te zijn door de wijze waarop Gauguin via kleur de sfeer in zijn representaties van het tropisch landschap neerzet en door de wijze waarop hij water schilderde zonder de materie zelf te willen nabootsen.¹¹⁹ Zijn verwijzingen naar het werk van de Franse schilder uit het fin-de-siècle in werken als *Cricket Painting (Paragrاند)* gaan echter verder dan schilderkunstige inspiratie. Doig verwees (bijvoorbeeld met zijn kleurgebruik) bewust naar het werk van Gauguin, omdat hij in de beginjaren van zijn vestiging op Trinidad niet om de associatie met zijn voorganger heen kon. Hij zei hierover:

¹¹⁷ Wagg, 2005.

¹¹⁸ De vergelijking in vorm tussen Doigs en Gauguins tropische landschappen wordt onder meer beschreven door Stéphane Aquin in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2014, 22.

¹¹⁹ Keller, 2014.

I have occasionally used colour (bright orange) in ways that Gauguin did quite directly to address the associations made when I moved to Trinidad.¹²⁰

En:

If an artist goes to work in the tropics, there's always a comparison made with Gauguin.¹²¹

We zagen al dat Doig met zijn vestiging op exotisch Trinidad zich realiseerde dat voor hem als westerse schilder van het landschappelijke het gevaar van exotiseren op de loer lag. Een schilder die in zijn gehele oeuvre verwijst naar de kunstgeschiedenis kan hier niet om de traditie van exotiseren heen die vanaf de zeventiende eeuw de westerse kunst binnen sijpelde en in de negentiende eeuw tot een climax kwam. Doigs bewuste verwijzing naar Gauguin in zijn representaties van tropische landschappen is dan ook te lezen als een bevraging van zijn positie als westerse schilder in een traditie van exotisme en primitivisme in (modernistische) schilderkunst.

Om Doigs verwijzing in volle betekenis te kunnen zien zal ik dan ook eerst ingaan op de uitgangspunten achter primitivisme aan de hand van het gedachtengoed van Gauguin. Hoewel het primitivisme binnen het modernisme veelomvattender is beperk ik me binnen deze thesis toch hoofdzakelijk tot het werk en de denkbeelden van deze Franse schilder uit het fin-de-siècle, onder meer omdat Doig zelf letterlijk verwijst naar Gauguin als de 'voorganger' die zich ruim een eeuw eerder terugtrok uit de westerse samenleving om zich te vestigen op een tropisch eiland, en omdat in de literatuur veelvuldig de relatie tussen beide kunstenaars genoemd wordt. Daarnaast heeft Gauguins literaire en artistieke productie in grote mate bijgedragen hebben aan de vorming van het primitivistisch discours binnen het modernisme, waardoor veel aspecten van zijn denkbeelden ook gelden voor het primitivisme in het algemeen.

3.2 Primitivistisch modernisme aan de hand van Gauguin.

In een exotische omgeving zijn inheemse vrouwen in kleurrijke doeken of half naakt aan het sluimeren, fruit aan het eten, aan het baden en dansen. Met hun in vereenvoudigde contouren en in verzadigde kleuren geschilderde lichamen vormen zij een harmonie met de natuur waarin zij zich bevinden. De vrouwen lijken bevroren in hun handeling, alsof de tijd

¹²⁰ Keller, 2014.

¹²¹ Sooke, 2014.

stilstaat of oneindig is. De aureool van de linker vrouw verraadt niet alleen een christelijke achtergrond van de maker, maar versterkt ook de indruk dat de voorstelling een symbolische functie heeft in plaats van een zuiver representatieve.

Heilige bron; zachte dromen (afb.31) is representatief voor de schilderijen die Paul Gauguin maakte op of over Tahiti. Deze schilderijen worden veelal bevolkt door inheemse vrouwen die in de vrije natuur bezig zijn met iets lichamelijks, en zijn geschilderd in een stijl waarin naar eenvoud en harmonie gestreefd lijkt te worden, met een verwerping van de contemporaine academische conventies.

Gauguin wilde in dit werk de verschillende stadia in een mensenleven symboliseren; de slapende jonge vrouw links met de aureool is de belichaming van maagdelijke puurheid, en de vrouw met de appel symboliseert Eva. Op de achtergrond dansen vrouwen een rituele dans bij een beeld van een oeroude lokale godheid. Thema's als maagdelijkheid, puurheid, de eerste vrouw en oorspronkelijke religie die volgen uit *Heilige bron; zachte dromen* zijn terug te voeren op Gauguins denkbeelden ten aanzien van niet-westerse culturen en van kunst en het kunstenaarschap. De kunstenaar maakte dit werk nadat hij terugkeerde van zijn eerste reis naar Tahiti, onderdeel van de Polynesische eilandengroep in de Stille Zuidzee van 1891 tot 1893. In 1895 zou hij wederom naar Polynesië gaan, waar hij tenslotte bleef tot aan zijn dood in 1903. In de tussenliggende periode in Parijs zei Gauguin over zijn fascinatie voor Tahiti:

Ik was bevangen door dit maagdelijke land en haar primitieve en simpele volk; Ik keerde er terug, en zal er wederom naar terugkeren. Om iets nieuws te kunnen produceren moet je teruggaan naar de originele bron, naar de kindertijd van de mensheid.¹²²

Gauguins argumentatie en woordkeuze in dit citaat zijn in verschillende opzichten representatief voor het primitivistisch discours van zijn tijd. Dit betreft bijvoorbeeld het gebruik van termen als 'maagdelijk', 'primitief' en 'simpel' in de typering van de inheemse bevolking, de opvatting dat een onderdompeling in een exotische omgeving een hulpmiddel is om creativiteit te stimuleren en de aanname dat een verblijf op Tahiti een 'terugkeer in tijd' is, naar vroeger stadium van de mensheid. Elk van de drie aspecten zal ik toelichten en relateren aan het ideologisch denkkader van de tijd en plaats waarin Gauguin zich bevond.

¹²² Gauguin geciteerd in Eisenman 1997, p 201. Vertaling van mij.

3.2.1 Primitivisme en het verloren paradijs.

Het aanduiden van een groep mensen als primitief, zoals Gauguin deed met de inwoners van Tahiti, werd in de negentiende eeuw veelvuldig gedaan, en had in avant-garde kringen vooral een positieve connotatie. De term ‘primitief’ is een relationele term en wordt dus altijd gebruikt in een vergelijking met de tegengestelde term ‘geciviliseerd.’ Beide begrippen zijn dus van elkaar afhankelijk. Binnen het modernisme (waar Gauguin aan de wieg van stond) werd de term primitief gebruikt om het pure, onbedorvene en authentieke aan te duiden dat kunstenaars als tegengesteld zagen aan datgene waar zij tegen ageerden; de in hun ogen over-geciviliseerde en decadente westerse samenleving. Al enkele decennia voor Gauguins primitivisme waren Europese avant-garde kunstenaars en sociale critici op zoek naar voorbeelden van samenlevingen die datgene bezaten dat in hun optiek in de verstedelijkte samenleving verloren was gegaan. De Britse criticus John Ruskin stelde bijvoorbeeld de eenvoud en puurheid van de middeleeuwse gemeenschapszin als voorbeeld tegenover de verstedelijkte samenleving van zijn eigen tijd.¹²³ Het primitieve kon dus gevonden worden in samenlevingen, zowel uit het verleden als uit de eigen tijd, die tegengesteld waren aan de westerse verstedelijkte samenleving.

De opvatting leefde dat men sinds de verlichting en de daaruit volgende opkomst van de industrialisatie iets essentieels was kwijtgeraakt. Al met de romantiek werd er gepoogd dit essentiële terug te vinden bijvoorbeeld in een terugkeer naar de natuur. Vanuit het vooruitgangdenken werd de mensheid gezien als een geheel van groepen die onderling – afhankelijk van locatie – zich in verschillende stadia van ontwikkeling bevonden. De westerse industriële samenleving was dan reeds in het stadium van ‘volwassenheid,’ terwijl niet-westerse culturen verondersteld werden zich nog in de ‘kindertijd’ van ontwikkeling te bevinden: zij liepen in de westerse optiek achter op het gebied van wetenschap, religie en bovenal civilisatie. Aanhangers van het primitivisme meenden dat het westen in het proces van vooruitgang aspecten van puurheid, authenticiteit en verbondenheid met de natuur en religie verloren had, en meenden dit terug te vinden door op zoek te gaan naar dit verloren paradijs, dat zij hoopten te vinden op plekken die niet aangetast waren door deze westerse civilisatie.¹²⁴

¹²³ Antliff en Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 219.

¹²⁴ Antliff en Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 217-220.

Gauguin zocht het verloren paradijs in Polynesië, na zich eerst enkele jaren gericht te hebben op het Bretonse platteland.¹²⁵ Hij vertrok dus naar de Stille Zuidzee vanuit de intentie een bevolking te ontmoeten als *de Ander*; de tegenpool van alles wat hij in het westen bekritiseerde. Hij bekeek de inwoners van Tahiti dus met een ‘primitivistische blik,’ op zoek naar verschillen tussen de inheemse bevolking en de westerse mens.¹²⁶ In dit vanuit een soort antropologische opvatting bestuderen van de Ander lijkt de belangstelling voor de wederkerige blik – hoe ziet de Ander mij? – afwezig te zijn.

Reeds in 1965 toonde Gauguin biograaf Bengt Danielsson aan dat Gauguins beeld van de Tahitianen als ‘onaangeraakt’ door de westerse beschaving een mythe bleek. Toen de schilder in 1891 op Tahiti aankwam was er vrijwel niets van de oude lokale religie en gebruiken over. De bevolking was door Europese missionarissen en zendelingen bekeerd tot het christendom, en ook eetgewoontes, kleding, muziek en andere kunstvormen waren ‘vereuropeest.’¹²⁷

Om een beeld te creëren van Tahiti als de authentieke, maagdelijke tegenhanger van het decadente westen moest Gauguin dus een imaginair beeld van Tahiti construeren dat het tegenovergestelde toonde van de westerse samenleving waar hij tegen ageerde. In deze constructie liet Gauguin dus niet alleen Europese invloeden buiten beeld, maar greep ook terug op lokale rituelen die grotendeels verdwenen waren, of construeerde zelfbedachte artefacten en rituelen. Zo dansen bijvoorbeeld in de achtergrond van *Heilige bron; zachte dromen (afb. 31)*, vrouwen om een beeld van een mysterieuze oeroude god terwijl de lokale bevolking als decennialang gekerstend was.

Doigs Gauguineske representaties van de tropen verwijzen in schilderkunstig opzicht naar Gauguins verloren paradijzen, waarbij hij zich Gauguins beeldtaal in de uitbeelding van land, water licht en tropische vegetatie toe-eigent. Tegelijkertijd staan werken als *Cricket Painting (Paragrاند)* en *Moruga (afb. 28 en 10)* in contrast met Gauguins werken. Waar Gauguin ruim honderd jaar eerder alle mogelijke westerse invloeden buiten beeld hield vanuit de opvatting dat een ideale cultuur puur, onaangetast en gesloten is, bestaan de menselijke activiteiten in Doigs schilderijen uit vormen van spel met een postkoloniale connotatie. Hiermee worden niet alleen associaties van macht, onderhandeling en verzet opgeroepen, maar sluiten de beelden ook aan bij de opvatting van postkoloniaal denker

¹²⁵ Solomon-Godeau noemde Gauguins constructie van Bretagne ‘Bretonisme’, naar Edward Saïds ‘Oriëntalisme.’ Solomon-Godeau 1989, 316.

¹²⁶ Welten 2015, 5.

¹²⁷ Solomon-Godeau 1989, p324.

Homi Bhabha dat culturen geen gefixeerd systemen zijn, maar zich voortdurend bevinden in een proces van hybridisering.¹²⁸

Deze hybriditeit lijkt Doig nog te versterken door de ambiguïteit in een werk als *Cricket Painting (Paragrاند)* waarin de hele encensering een onvaste vorm heeft, zeker in vergelijking met de vaste, dicht geschilderde vormen in Gauguins schilderijen. Daarnaast is Doig, in tegenstelling tot Gauguin, heel open over zijn (eclectisch) gebruik van bronnen, die vaak uit tegengestelde werelden komen en dus haaks staan op een streven naar ‘puurheid.’ Doig lijkt zijn publiek, dat per slot van rekening hoofdzakelijk uit kunstminnende elite uit West-Europa en Noord-Amerika bestaat, niet alleen te willen confronteren met het exotisme dat een tropisch landschap al snel oproept, maar ook – of vooral – met de kunsthistorische traditie hierin.

Doig gaf aan het idee van een verloren paradijs te zien als fictie.¹²⁹ Om de constructie van een verloren paradijs in het primitivistisch modernisme te kunnen bezien in het licht van Doig en zijn postkoloniale omgeving is het van belang om het primitivisme van Gauguin en navolgers eerst te bekijken binnen het koloniale discours waarin het ontstond.

3.2.2 Primitivisme en het koloniale discours.

Heilige bron; zachte dromen (afb.31) roept associaties op met vruchtbaarheid, maagdelijkheid, oorspronkelijkheid, het vrouwelijke, sensuele en spirituele; connotaties die lijnrecht stonden tegenover waarden die aan de westerse samenleving werden toegekend. We zagen al dat Gauguins aannames van de bevolking van Tahiti als ‘puur en authentiek’ niet strookte met wat hij ter plaatse aantrof. Gauguins verwachtingen waren dan ook gebaseerd op beelden en verhalen over Polynesië waarmee hij in Frankrijk in de jaren voor zijn vertrek naar de Zuidzee in aanraking kwam.

Westerlingen hadden in 1767 voor het eerst voet aan land gezet in Polynesië, en dertig jaar later kwamen er de eerste missionarissen. De eilandengroep viel sinds 1842 onder Frans protectoraat en werd in 1880 gekoloniseerd. Zodoende was er in Frankrijk een reeks aan beelden en beschrijvingen van deze gebieden voorhanden.¹³⁰ Daarnaast bezocht Gauguin de paviljoens van de koloniën op de wereldtentoonstelling van 1889, waar diverse simulacra uit de verschillende gekoloniseerde gebieden werden tentoongesteld. Deze

¹²⁸ ‘All forms of culture are continually in a process of hybridity.’ Bhabha 1990, 211.

¹²⁹ Keller, 2014.

¹³⁰ Gauguin las onder de eerste etnografische studies over Polynesië van Antoine Moerenhout uit 1837 *Voyages aux îles du Grand océan* uit 1837 en Pierre Loti (pseudoniem van Julien Viaud), *The Marriage of Loti* uit 1880. Welten 2015, 7-8.

verhalen, beelden en demonstraties waren echter op hun beurt *ook constructies*, welke tot stand waren gekomen in Europa in de hoogtijdagen van het imperialisme. Gauguins reizen beperkten zich ook uitsluitend tot Frans koloniaal grondgebied.¹³¹

De beelden en verhalen aan de hand waarvan Gauguin kennisnam van Polynesië waren onvermijdelijk ingekleurd vanuit de imperialistische ideologie waarbinnen zij tot stand kwamen. Hierin was het neerzetten van de inwoners van de overheerste gebieden als de Ander, tegengesteld aan de Zelf, functioneel. Het innemen van land en het exploiteren van de bevolking en grondstoffen was immers geen vanzelfsprekendheid, maar werd makkelijker te rechtvaardigen wanneer de lokale bevolking werd neergezet als ‘minder ver in ontwikkeling’ en dus behoeftig aan sturing vanuit het ‘volwassen’ westen. De binaire oppositie tussen het geciviliseerde westen en de primitieve Ander die primitivisten als Gauguin gebruikten als kritiek op de eigen cultuur is dus afkomstig uit deze zelfde westerse cultuur waar zij zich tegen afzetten, en is daarmee dus de andere kant van dezelfde medaille.

In het koloniale discours kreeg de tegenstelling tussen de geciviliseerde westerse en de primitieve niet-westerse wereld op verschillende manieren vorm in taal en beeld. Zo werden bijvoorbeeld begrippen als vernieuwing en vooruitgang (in industrie, kennis, maar ook bijvoorbeeld in de kunsten waar dit tot uiting komt in een ontwikkeling in stijlen en scholen) gebruikt in relatie tot de westerse samenleving, terwijl de niet-westerse culturen geassocieerd werden met begrippen als tijdloos, oer, oorspronkelijk en onveranderlijk. Kunstuitingen van inheemse volken werden neergezet als representatief voor een heel volk over een serie generaties of zelfs eeuwen, en dus losgekoppeld van tijdgeest en individuele expressie.

Daarnaast werd, vanuit de optiek dat het menselijk bestaan afhankelijk is van de wijze waarop de mens de natuur kan reguleren, bevordering van cultuur (en dus het ontstijgen van de natuur) als progressie gezien. Mannen werden geschikter geacht voor educatie en onderzoek en dus voor de ontwikkeling van cultuur dan vrouwen, wier culturele functie niet los gezien kon worden van hun biologische natuur – het baren (en grootbrengen) van kinderen. Cultuur werd zodoende gekoppeld aan het mannelijke, educatie en het denken, en natuur aan het vrouwelijke, het aardse, het gevoel.

Een hiërarchisch onderscheid van cultuur boven natuur (welke begrippen op zichzelf al arbitrair zijn) betekende dus automatisch eenzelfde hiërarchie tussen man en vrouw, en tussen het mannelijke en het vrouwelijke. De westerse civilisatie – immers verder in culturele ontwikkeling – werd geassocieerd met cultuur en mannelijkheid en

¹³¹ Solomon-Godeau 1989, 323.

daarmee de niet-westerse samenleving met natuur en vrouwelijkheid. Aangezien niet-westerse culturen dichter bij natuur leefden werden niet-westerse mannen gezien als gefeminiseerd. Niet-westerse vrouwen stonden in deze redenering het dichtst bij de natuur, en werden dan ook gezien als instinctief, gepassioneerd, irrationeel, sensueel, passief, vruchtbaar en seksueel beschikbaar. Het als bezit zien van het lichaam van de niet-westerse vrouw – resulterend in seksisme en slavernij – komt voort uit deze hiërarchische constructie. Andere tegenstellingen die gekoppeld werden aan respectievelijk westerse en niet-westerse samenlevingen waren ratio en kennis versus (bij)geloof en magie, beheerst versus wild, en dag versus nacht.¹³²

Binnen het koloniale discours bestonden twee manieren waarop verschillen in ras werden voorgesteld. We zagen al dat in het Verlichtingsdenken werd verondersteld dat niet-westerse culturen zich in de kindertijd van hun ontwikkeling bevonden. Met name onder invloed van de ideeën van de Franse filosoof en schrijver Jean-Jacques Rousseau (1712-1778) over de ‘natuurlijke mens’ ontwikkelde zich het idee dat een primitievere staat van zijn de voorkeur had boven de decadentie van civilisatie. Rousseau’s denken bouwde deels voort op de Verlichting, maar in zijn opvattingen over natuurlijkheid en het primitieve wees hij al vooruit richting het romantische gedachtengoed.¹³³ Rousseau zag in mensen uit primitieve stammen, die in zijn ogen ‘de jeugd van de wereld’ vertegenwoordigden, een ideaalbeeld van de mens wiens aangeboren goedheid (nog) niet is aangetast door de corrupte invloed van de civilisatie.¹³⁴ Rousseau zou dit concept van de primitieve mens als ‘onbeschreven blad,’ waar civilisatie nog op geschreven gaat worden, hebben aangeduid met de term *bon savage*. Hoewel dit gegeven betwist wordt, is de term – met name de Engelse variant *noble savage* – wel gemeengoed geworden en hanteer ik deze verder wanneer ik verwijst naar Rousseau’s concept.¹³⁵

De andere raciale opvatting was diepgeworteld in het koloniale denken. Hierin werd verondersteld dat de niet-westerling een lagere menselijke soort was, en daardoor door westerse mogendheden geleid en in bedwang gehouden dienden te worden. Via deze denkconstructie werd het domineren van ‘zwakkere’ mogendheden door de ‘sterkere’ als natuurlijk voorgespiegeld.¹³⁶

¹³² Antliff en Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 220-228.

¹³³ Zie voor Rousseau’s ideeën over de primitieve mens en de Europese samenleving van zijn tijd Jerry Combee en Martin Plax, *Rousseau’s Noble Savage and European Self-Consciousness*. Chicago 1973.

¹³⁴ <https://www.britannica.com/art/noble-savage>.

¹³⁵ De term *noble savage* wordt door Antliff aan Rousseau gekoppeld in Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 225. Het begrip wordt voor het eerst gebruikt door de Britse Schrijver John Dryden in *Conquest of Granada* (1672). Van Dale gebruikt de vertaling *edele wilde* en voert deze terug naar *Bon Savage* van Rousseau. Anderzijds geven meerdere wetenschappers aan dat de term niet in de geschriften van Rousseau terug te vinden is. Reinsma 2006, 181.

¹³⁶ Antliff en Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 226-228.

Hoewel het primitivistisch modernisme dus gebaseerd was op kritiek op de westerse civilisatie middels het waarden van de primitieve Ander werd deze Ander niet uitsluitend voorgespiegeld als *noble savage*. Connotaties die voortvloeiden uit het geconstrueerde beeld van de niet-westerling als een lagere menssoort, waaronder barbaars, monsterachtig en kannibaals sijpelden ook door in het primitivisme, naast tegengestelde voorstellingen van maagdelijkheid en onbedorvenheid. Ondanks dat Gauguin zich bijvoorbeeld sterk maakte om het beeld van barbarisme dat in Frankrijk leefde ten aanzien van niet-westerse culturen te weerleggen, gaf hij ook aan aanvankelijk gechoqueerd te zijn door het ‘anders zijn’ van het lichaam van de Ander; ‘Aanvankelijk zag ik in haar alleen de kaken van een kannibaal, de tanden die klaar waren om te scheuren, de sluimerende blik van een wreed en sluw dier, en ik vond haar, ondanks haar mooie en nobele voorhoofd, erg lelijk.’¹³⁷

Ook latere primitivistische modernisten die zich lieten inspireren door Afrikaanse kunst (waaronder Pablo Picasso) droegen door het associëren van deze kunst met afgoderij en gewelddadige rituelen onbedoeld bij aan het beeld van de irrationele en gewelddadige Ander. Bovenal was het primitivistisch modernisme dusdanig geworteld in het koloniale discours dat het gecreëerde beeld van de Ander net zozeer uit stereotypingen bestond als het beeld dat gecreëerd werd door het discours waar zij zich tegen verzetten.¹³⁸

3.2.3 De mythe van de primitivistisch kunstenaar als *noble savage*.

Voor de primitivistisch kunstenaar was het zoeken naar een verloren paradijs of het bestuderen van niet-westerse artefacten bedoeld om de eigen creativiteit te stimuleren door deze via het kijken *naar*, of zelfs leven *als* de ‘primitieve’ Ander terug te brengen in een pure, oorspronkelijke staat. Zij meenden dat met de westerse civilisatie en de hierin ontwikkelde artistieke tradities creatieve vitaliteit onderdrukt werd, en wilden dit herwinnen door *primitief te worden*. Gauguin meende bijvoorbeeld dat het om iets nieuws te kunnen creëren noodzakelijk was om westerse conventies los te laten en terug te keren naar de ‘oorsprong,’ waarbij de cultuur van Tahiti synoniem was voor de kindertijd: ‘Geen Pegasus meer, geen Parthenon-paarden meer! Men moet teruggaan, ver terug ... zover als de dada uit mijn jeugd, het goede oude houten paard.’¹³⁹

¹³⁷ Gauguin in *Noa Noa*, 15, geciteerd in Welten 2015, 9.

¹³⁸ Antliff en Leighten in Nelson en Shiff (red.) 2003, 230-231.

¹³⁹ Solomon-Godeau 1989, 317.

Gauguin zag zijn taak als kunstenaar als een soort heilige missie zoals blijkt uit een brief die hij vlak voor zijn eerste reis schreef aan zijn vriend en collega-kunstenaar Vincent van Gogh:

*In het tropisch atelier word ik wellicht de Johannes de Doper van het toekomstige schilderen, daar gesterkt door een natuurlijker, primitiever en vooral minder verwend leven.*¹⁴⁰

Het breken met artistieke conventies en het omarmen van het primitieve in artistiek opzicht kwam bijvoorbeeld in Gauguins *Heilige bron; zachte dromen* tot uiting in de stileren van de figuren en de toepassing van grote kleurvlakken die het perspectief ondermijnen en ontdaan zijn van hun representatieve functie. Hierbij moet wel vermeld worden dat Gauguin diverse van deze stijlelementen ook al toepaste in zijn Bretonse werken, en zich hierbij onder andere had laten inspireren door de werken van collega-kunstenaar Emil Bernard.¹⁴¹ Dit gegeven ondermijnt Gauguins idee van het ontstaan van een nieuwe beeldtaal door eenwording met de ‘pure zelf’ in een primitieve gemeenschap.

Van Gauguin is bekend dat hij bewust een beeld van zichzelf naar buiten bracht als een kunstenaar met een diepe persoonlijke affiniteit met het primitieve. In de periode tussen zijn eerste en tweede reis naar Tahiti, toen hij in Parijs verbleef om zijn gemaakte werken te verkopen, schreef hij *Noa Noa*, een persoonlijk verslag van zijn bevindingen op Tahiti. Reeds lange tijd is duidelijk dat delen hiervan fictief zijn, en soms zelfs gekopieerd uit reisverslagen van anderen.¹⁴² De taal waarmee hij Tahiti beschrijft is geworteld in het eerder beschreven discours, zoals blijkt uit termen als Hof van Eden, vruchtbaar, Eva, Moeder Natuur. Daarnaast wilde Gauguin de indruk wekken volledig op te gaan in de Tahitiaanse gemeenschap, onder meer door het gebruik van woorden (of aftriksels daarvan) van de lokale taal.¹⁴³ Ook ten aanzien van het creatieve proces beïnvloedde de kunstenaar bewust het beeld dat van hem gevormd werd, bijvoorbeeld door te ontkennen schilderijen gemaakt te hebben op basis van voorstudies, om zodoende de indruk van spontane creativiteit te wekken.¹⁴⁴

¹⁴⁰ Gauguin schreef op of rond 13 juni 1890 vanuit Parijs naar Vincent van Gogh ‘Et l’atelier des Tropiques formera peut être le Saint-Jean Baptiste de la peinture de l’avenir.’ Brief in collectie Van Gogh Museum Amsterdam, inv. no. b874 V/1962, te bekijken via <http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let884/letter.html>.

¹⁴¹ Emil Bernard beschuldigde Gauguin zelfs van het ‘stelen’ van zijn stijl, die hij *synthetisme* noemde. Solomon-Godeau 1989, 328.

¹⁴² Solomon-Godeau 1989, 328.

¹⁴³ *Noa Noa* was met name bedoeld om binnen de Europese artistieke kringen begrip te kweken voor zijn op Tahiti gemaakte werken, omdat de verkoop in Parijs achter bleef bij wat hij gehoopt had. Solomon-Godeau 1989, 325.

¹⁴⁴ Groom, Westerby, Becker Solomon (red.) 2016.

In 1989 schreef Abigail Solomon-Godeau naar aanleiding van de grote Gauguin-tentoonstelling die respectievelijk in Washington D.C., Chicago en Parijs te zien was, een artikel waarin zij stelde dat de mythe die Gauguin had gecreëerd rondom zijn kunstenaarschap, welke dus was gebaseerd op het primitivistisch discours, overgenomen was in het kunsthistorisch discours. In de tentoonstelling was niet alleen ruim aandacht voor Gauguins artistieke inventies, maar werd ook zijn biografie uitgebreid uiteengezet in termen waarin een beeld gecreëerd werd van een heroïsche, rebelse en goeroe-achtige kunstenaar. Solomon-Godeau haalde in haar argumentatie ook onder meer boektitels van biografieën over Gauguin aan, zoals *Oviri: the Writings of a Savage*; *The Noble Savage: A Life of Paul Gauguin* en *La Vie passionné de Paul Gauguin*. Daarnaast citeerde zij uit enkele recensies over Gauguins werk, waarin – ondanks een tijdsverschil van zo'n honderd jaar, een soortgelijke taal gebezigd werd als Gauguins primitivistische spraak.¹⁴⁵

Sinds Solomon-Godeau's kritische artikel zijn er diverse teksten over Gauguin en het primitivistische modernisme in het algemeen verschenen waarin de mythe doorgeprikt wordt.¹⁴⁶ Desondanks is het de vraag of de mythe van de kunstenaar die zijn diepe zelf zoekt door zich terug te trekken in een niet-westerse omgeving geheel verdwenen is uit het kunsthistorisch discours.

Het mag duidelijk zijn dat Peter Doig met de in zijn ogen onvermijdelijke verwijzing naar Gauguin als voorganger in het schilderen van een exotische paradijs associaties oproept met het problematische karakter van primitivistisch gedachtengoed en het stereotype beeld van de primitivistische kunstenaar. Tegelijkertijd is het werk van Gauguin als pionier van de modernistische schilderkunst een bron van inspiratie voor Doig. Met het verwijzen naar primitivistische kunstenaars als Gauguin raakt Doig aan het koloniale discours, waarin het denken in binaire opposities de basis is. Dit denken ligt in lijn met het concept *othering* dat de postkoloniale denker Edward Said uiteenzette in *Orientalism*, en staat daarmee haaks op de postkoloniale strategieën van weerstand bieden zoals we zagen in de ideeën van Homi Bhabha. Hierin werd het naar elkaar toe bewegen van de voorgestelde opposities door strategieën als *mimicry* en *hybridity* als middel gezien om het koloniale discours te ondermijnen.

¹⁴⁵ Solomon-Godeau 1989, 314.

¹⁴⁶ Zie bijvoorbeeld Elisabeth Childs, 'The Colonial Lens: Gauguin, Primitivism, and Photography in the Fin de Siècle' in Lynda Jessup (red.) *Antimodernism and Artistic Experience: Policing the Boundaries of Modernism*, Toronto 2001, en Alistair Wright, *Gauguin's Paradise Remembered. The Noa Noa Prints*, Londen 2010.

Doigs werken bevatten dus *zowel* verwijzingen naar het binaire denken uit het koloniale discours als verwijzingen naar tegenoverliggende (postkoloniale) strategieën die dit binaire denken trachten te ondermijnen. Verwijzingen van Doig naar het gedachtengoed van het primitivistisch modernisme zijn naast de genoemde werken *Cricket Painting (Paragrand)* en *Moruga* nog op andere manieren in andere Trinidadiaanse schilderijen te zien. Hoe deze verwijzingen vorm en betekenis krijgen wordt in de volgende paragrafen uitgediept.

3.3 De confrontatie met primitivisme in Peter Doigs *Jungle Painting* en *Paramin*.

In een donkere jungle van borstelige kwaststreken staat, afgaande op zijn huidskleur, een westerse man in contrapost en slechts gekleed in een lendendoek. Zijn gezicht dat gedeeltelijk in het donker verdwijnt blijkt bij een nadere bestudering dierlijke trekjes te hebben. Zijn armen en benen zijn bekleet met schaduwen van gebladerte - of zijn lichaam is dermate transparant dat we de bladeren erachter kunnen waarnemen.

Untitled (Jungle Painting) (afb. 32) dateert uit 2007 en doet in verschillende opzichten denken aan *Untitled (Paramin)* uit 2004 (afb. 33). In dit schilderij is een soortgelijke jungle te zien waarin een blauw duivelachtig mensfiguur in een vergelijkbare houding staat, gekleed in een short in plaats van een lendendoek. Zijn lichaam wordt gevormd door vlotte kwaststreken waarbij, in vergelijking met de figuur in *Untitled (Jungle Painting)*, er weinig moeite is gedaan om menselijke anatomische verhoudingen na te streven. Zijn gezicht lijkt te zijn verdwenen en vervolgens overgeschilderd in een directe beeldtaal; een serie tekens die op expressieve wijze een monsterachtig masker of portret lijken te willen representeren, met duivelachtige oren of hoorntjes. De witte vlek bij de mond wekt de suggestie dat hij grijnzend of grommend zijn tanden laat zien.

In beide schilderijen lijkt het subject zich nog net achter de grens van donkere, ontoegankelijke natuur te bevinden – een ruimte waar de beschouwer geen onderdeel van uitmaakt, terwijl er tegelijkertijd een ontmoeting tussen kijker en de hoofdpersonen plaats vindt via de wederzijdse blik. De beschouwer bekijkt en keurt de hoofdfiguur, die op zijn beurt terugkijkt en over een vergelijkbare macht van kijken en keuren beschikt. Biedt hij weerstand aan de blik van de beschouwer, bekijkt hij ons als buitenstaander of indringer? Maakt hij een inschatting van mogelijk gevaar en verdwijnt hij zo naar zijn schuilplaats?

Untitled (Jungle Painting) is deels gebaseerd op een foto van een westerse man op een Caraïbisch strand, uitsluitend gekleed in ondergoed. Doig wilde in dit werk 'a foreigner

going native' verbeelden.¹⁴⁷ De parallel met Abigail Solomon-Godeau's artikel over Gauguin (getiteld *Going Native*) is wellicht toevallig, maar de betekenis is wel degelijk verwant. Het begrip 'going native' wordt meestal gebruikt in de betekenis van 'inheems worden' maar in de wetenschap ook wel ingezet om een te grote identificatie van de onderzoeker met de onderzochte groep aan te duiden.¹⁴⁸ Het personage in *Untitled (Jungle Painting)* lijkt met zijn lendendoek *verkleed* te zijn als een oud stereotype beeld van een inheemse man in de jungle, met andere woorden; de buitenlander gedraagt zich 'inheemser' dan de inheemse bevolking.

Zijn vervreemdend dierlijk gezicht past niet geheel in deze lezing, maar wekt eerder te indruk te verwijzen naar de beeldvorming in het koloniale discours over de niet-westerling als zijnde instinctief, monsterachtig en dichter bij de natuur staand. De protagonist in *Untitled (Jungle Painting)* is echter een witte man, waarmee de genoemde connotaties nu op de westerling in plaats van de niet-westerling worden geplakt. Gaat het schilderij over de onmogelijkheid om inheems te worden, oftewel het lot van de buitenlander als buitenstaander? Laat Doig de beschouwer kijken naar de westerse reiziger 'going native' vanuit het perspectief van de inheemse bevolking?

De hoofdfiguur in *Untitled (Paramin)* oogt meer ambigue en afschrikwekkend dan de figuur in *Untitled (Jungle Painting)*. Paramin is een bergachtig gebied op Trinidad. De figuur in het gelijknamige schilderij belichaamt de sociale en culturele geschiedenis van Paramin; de *jab malassie* of blauwe duivel. Dit wezen – afkomstig van de lokale verbastering van het Franse *diable* (duivel) en *mélasse* (stroop) – is een Carnivals karakter dat zich schunnig gedraagt, seksueel getinte taal uitkraamt, plekken bezet die verboden zijn, monsterachtige, dierlijke kreten slaakt en dreigt het publiek in te smeren met blauw smeersel tot hij geld krijgt; een 'act' waar jaarlijks veel mensen naar komen kijken.¹⁴⁹

Zoals bleek in hoofdstuk 2 zijn veel van de karakters uit het Trinidadiaanse Carnival gerelateerd aan het koloniale verleden. Dit geldt ook voor de blauwe duivel, (*afb. 14*) een rol die populair was onder arme landarbeiders in de bergen van Paramin, en waarin de stereotyperingen van de bezetter over de inheemse bevolking als zijnde wild, dierlijk en onaangepast bevestigd werden.¹⁵⁰ Doigs uitvoering van een blauwe duivel in *Untitled (Paramin)* representeert het angstaanjagende karakter van de *jab malassie*. Tegelijkertijd plaatst Doig het karakter 'terug' van de straten van het Carnival naar de jungle, waarmee de blauwe duivel er niet alleen bedreigend uitziet, maar ook doet denken aan een opgejaagd

¹⁴⁷ Sooke 2014.

¹⁴⁸ O'Reilly 2009.

¹⁴⁹ Harris 1998, 108- 123.

¹⁵⁰ Fumagalli 2017.

en schuw hybride wezen, wat connotaties oproept over raciale opvattingen en slavernij uit het koloniale discours.

Untitled (Jungle Painting) en *Untitled (Paramin)* ogen alsof ze uit een andere tijd komen. De droge, borstelige en soms hoekige kwaststreken en sterk vereenvoudigde figuren roepen herinneringen op aan werken van de symbolist Edvard Munch (1863-1944) en de expressionist Ernst Ludwig Kirchner (1880-1938), beiden kunstenaars die worden gerekend tot het primitivistisch modernisme (*afb. 34 en 35*).¹⁵¹ De term ‘untitled’ als hoofdtitel in beide werken onderstreept de verwijzing naar westerse moderne kunst.

In de Doig- monografie uit 2011 schreef Catherine Lampert dat de schilder in werken als *Untitled (Jungle Painting)* en *Untitled (Paramin)* ‘de grenzen van het toelaatbare’ onderzocht.¹⁵² Wat zij verstaat onder al dan niet toelaatbaar laat Lampert in het midden. Doig lijkt de beschouwer te willen confronteren met de pijnlijke beeldvorming uit het primitivistisch modernisme. Beide werken, maar vooral *Untitled (Paramin)* bevatten verwijzingen naar de onderschikte pool van de binaire oppositie uit het koloniale discours: Het irrationele, de natuur, de nacht, het monsterachtige – het niet-westerse. Door in deze beeldvorming gebruik te maken van stijlelementen uit het primitivistisch modernisme lijkt Doig niet alleen de problematische koloniale erfenis van het stereotyperen bloot te leggen maar bovenal de representaties ervan door modernistische kunstenaars.

3.4 Doigs representaties van de kunstenaar als *noble savage*.

Een zwart bebaarde man met een wit gezicht en gekleed in een blauw gewaad lijkt *in of op* groenachtig golvend water of land te zitten. Met vlekken die ogen aanduiden lijkt hij in het niets of naar binnen te kijken, in een andere werkelijkheid dan de zichtbare wereld om hem heen, terwijl hij met zijn handen een gebaar maakt waarvan de betekenis onduidelijk blijft.

Doig schilderde de hoofdpersoon in *By a River (afb. 36)* uit 2004 met dunne, vloeibare verf die de etherische aard van zijn blik en houding versterkt. Dezelfde figuur komt in diverse andere werken voor die Doig maakte tussen 2003 en 2007 en leidde de kunstenaar af uit een Indiase ansichtkaart die hij in Londen kocht (*afb. 37*).¹⁵³ Op deze kaart is de figuur heel

¹⁵¹ Ook onder meer opgemerkt door Lisa Turvey in *Art Forum*. Over primitivistische ideeën van Edvard Munch zie Jordan 1995, 283-284.

¹⁵² Lampert in Lampert en Shiff 2011, 412.

¹⁵³ Doig zei hierover: *I made a photograph of the tiny guru in the postcard, and took another photo of that, and I blew it up so it became a blurry blob, and I painted from that, and he became a sort of bearded man, something mysterious and black. I don't know if he's a religious figure, or a fanatic, but there's something kind of spiritual about him.* Trachtman 2007.

klein te zien, zittend in zijn blauwe gewaad te midden van een grote hoeveelheid mensen terwijl hij zich afzondert door het sociale gebeuren de rug toe te keren, zittend aan de waterkant. Doig typeerde de man als een goeroe en gebruikte hem voor het eerst in een handgeschilderde filmposter van de door Pier Paolo Pasolini geregisseerde film *The Gospel According to St. Matthew* uit 1964 (afb. 38). Doig maakte deze poster (naast talloze andere) voor de wekelijkse door de kunstenaar georganiseerde filmavonden in de *Studio Film Club* in Port-of-Spain.¹⁵⁴

De associatie met kunsthistorische representaties van de Bijbelse Johannes de Doper, zoals het schilderij *Johannes de Doper* van Geertgen tot Sint. Jans, gemaakt rond 1490 (afb.39) ligt voordehand.¹⁵⁵ Johannes de Doper wordt in de christelijke iconografische traditie verbeeld als heremiet in een haren kleed dat wel wordt gezien als de voorloper van de monnikspij, waarmee de overname van dit personage in de filmposter een logisch gevolg is van de inhoud van de film.¹⁵⁶ De herhaling van deze iconische figuur in een werk als *By a River* lijkt daarentegen voort te komen uit een fascinatie van de kunstenaar in deze periode voor goeroe- of Jezusachtige figuren. De Bijbelse Johannes de Doper trok zich als heremiet terug in de natuur en voorspelde de komst van de Messias, en kan dus staan voor het bredere concept van de goeroe of de ziener, waarbij de juiste staat van ontvankelijkheid wordt gecreëerd door een ‘terugkeer’ naar de staat van de *noble savage*.

Doig gaf aan zich af te vragen wat in de weergave van dergelijke figuren nou precies maakt dat deze er als heilige (of goeroe) uit gaan zien.¹⁵⁷ *Music of the Future* (afb. 40) blijft dicht bij de Indiase ansichtkaart; de blauw geklede goeroe is een klein vlekje in een panoramisch beeld van een levendige waterkant. De donkere tonen wekken echter de indruk van een ingevallen nacht, waarmee het schilderij associaties oproept met de *nocturne*-schilderijen van James Whistler (1834-1903) en – gelet op de titel – de *nocturne* als in de romantiek ontstaan muzikaal genre waarin de sfeer van de nacht wordt verklankt.¹⁵⁸

Doigs onderzoek naar de essentie van het representeren van een heilige of goeroe brengt hem allereerst van een encenering in de nacht naar het *isoleren* van het personage door op filmische wijze (stapsgewijs) in te zoemen, zoals te zien is in respectievelijk *Ooty Boat House* (afb.41) en *By a River* (afb. 36). In *By a River* en *Down by the River* adopteert Doig aspecten uit de christelijke iconografie en de Bijbel door de Johannes-figuur

¹⁵⁴ Hilke Wagner in Schwenk en Wagner 2004, 87.

¹⁵⁵ De link met dit schilderij uit late middeleeuwen in de Zuidelijke Nederlanden is onder meer gelegd door Aquin in Als, Aquin, Harley, Cook en Doig 2014, 136.

¹⁵⁶ Het verhaal van Johannes de Doper wordt in de Bijbel beschreven in het evangelie van Mattheus (3:1-6).

¹⁵⁷ Scott in Searle, Scott en Grenier 2007, 39-40.

¹⁵⁸ Over de *Nocturnes* van James Whistler en zijn denkbeelden achter het overnemen van term uit de muziek zie Anderson en Koval, *James McNeill Whistler. Beyond the Myth*, Londen 1994.

ogenschijnlijk op water te laten zitten en – in laatstgenoemde – te plaatsen in een traanvormige mandorla (*afb. 36 en 42*).

Onduidelijk blijft of Doigs zoektocht naar het wezen van het representeren van een heilige tot een oplossing leidt, of dat het hem vooral te doen is om het verbeelden van de zoektocht zelf. Wel kan geconcludeerd worden dat volgens Doig een archetype beeld van een goeroe een gebogen, zittende houding, een blauw gewaad en baard bevat. De kunstenaar grijpt in zijn zoeken naar dit archetype duidelijk terug op kunsthistorische conventies uit de christelijke traditie.

Opvallend is verder de parallel tussen Doigs goeroes die, zoals we zagen, afgeleid zijn van Johannes de Doper, en Gauguins uitspraak van zo'n honderd jaar eerder, waarin hij zich hoopte te ontpoppen als de 'Johannes de Doper van de toekomstige schilderkunst.'¹⁵⁹ De link tussen het leven in afzondering (zoals de Bijbelse Johannes de Doper, Paul Gauguin – en wellicht ook Doig zelf) en een bovennatuurlijk of heilig inzicht verwerven lijkt hier evident.

De relatie tussen de goeroe en het kunstenaarschap is op directere wijze zichtbaar in *J.M. at Paragon* (*afb. 43*) uit 2004 en in *Portrait under Water* (*afb. 44*) uit 2007.

In *J.M. at Paragon* bevindt een iconisch Jezus-figuur zich als eenzame bader in een paradijselijke baai, geschilderd in Gauguineske stijl. Hij lijkt een zacht aura van wit licht uit te stralen, en op de voorgrond bevindt zich een mysterieuze donkere vorm (een steen?) die een aanwijzing lijkt te zijn voor iets dat niet toegelicht wordt.

De initialen J.M. in de titel staan voor de Duitse kunstenaar Jonathan Meese (1970) die wordt gezien als het *enfant terrible* van de Duitse kunst.¹⁶⁰ Met zijn bebaarde, goeroe-achtige uiterlijk en het typeren van zichzelf als de 'Robinson Crusoë van de kunst' lijkt hij vooral een provocatief spel te spelen met heilige huisjes binnen opvattingen over politiek, de kunstwereld en het kunstenaarschap (*afb. 45*).¹⁶¹ Doigs verplaatste Meese als een soort westerse *noble savage*, Jezusfiguur of Robinson Crusoë¹⁶² naar een paradijselijk ogende baai (Paragon) in Trinidad. Deze verplaatsing van een westerse outsider naar exotisch Trinidad doet denken aan de afgedreven bebaarde, Jezusachtige rockster in *100 Years Ago* (*Carrera*) zoals we zagen in hoofdstuk 1 (*afb. 1*).

¹⁵⁹ Zie noot 25.

¹⁶⁰ Deze typering is bijvoorbeeld gebruikt in Reitter-Welter 2018.

¹⁶¹ Weiss 2019.

¹⁶² De vergelijking met Robinson Crusoë, de hoofdpersoon uit Daniel Defoe's gelijknamige roman uit 1719 over een westerling die aanspoelt op een tropisch eiland en daar moet overleven, verwijst enerzijds naar werk van Jonathan Meese, en anderzijds naar associaties die critici leggen bij werken van Doig als *100 Years Ago* (*Carrera*), bijvoorbeeld Glueck 2002. De Caraïbische auteur Derek Walcott, met wie Doig in 2016 samenwerkte, haalt in zijn gedichten over de Caraïben ook vaak Crusoë aan. Fumagalli 2017.

In *Portrait (Under Water)* (afb.44) wordt een gezicht met gesloten ogen, dat in zijn eenvoud en verstillend doet denken aan een Christus icoon, rondom zijn voorhoofd omgeven door horizontale golven oranje en turquoise. De titel verraadt dat deze kleurenstroom de grens tussen lucht en water representeert, hierbij de kleuren boven en onder vermengend tot groene vlakken. Het blauwe vlak bovenin dat lucht en horizon markeert wordt in het midden onderbroken door grillige groene verticale kwaststreken; opspattend water als gevolg van de onderdompeling? Het gezicht is omgeven door een gele rand die, in combinatie met de horizontale golven, een aura, gedachtestroom of spiritueel inzicht lijkt weer te geven.

Doig baseerde *Portrait (Under Water)* op een onderwaterfoto van zichzelf. Ingewijden in het werk van de schilder herkennen in de vormen links en rechts op de horizon respectievelijk een schip (wederom Columbus?) en Carrera Island. Over Doigs gezicht in *Portrait (Under Water)* wordt wel de gelijkenis opgemerkt met het portret van Jezus in Paul Gauguin's *Gele Christus*, een werk dat Gauguin maakte in 1889 en in 1891 terug liet komen in de achtergrond van *Zelfportret met de gele Christus* (afb. 46).¹⁶³ Dit werk, dat Gauguin schilderde aan de vooravond van zijn vertrek naar Polynesië, wordt gezien als een manifest van de kunstenaar ten aanzien van zijn persoonlijkheid en zijn behoefte om te vertrekken naar verre oorden. Links lijkt de lijdende Christus (met een portret dat afgeleid is van dat van de schilder zelf) met zijn arm bescherming te bieden, rechts staat een pot in de vorm van een grotesk hoofd, dat zou staan voor de 'wilde Gauguin.'¹⁶⁴

Kijken we in Doigs *Portrait (Under Water)* naar een soortgelijke spirituele overpeinzing? Of zien we een schilder die zich voordoet als goeroe en tegelijkertijd wegduikt voor de ongemakkelijke geschiedenis van de locatie, die boven het oppervlak zichtbaar is?

Doig haakt met zijn beeltenissen van goeroes, heiligen of kunstenaars als *noble savages* aan bij een picturale traditie in de westerse schilderkunst waarin een eenzame monnikachtige figuur in contemplatie is in een landschap, maar verplaatst deze naar het Caraïbisch gebied. In 2004 schreef Hilke Wagner dat Doigs fascinatie voor deze thematiek gezien kan worden als een statement van de kunstenaar ten aanzien van zijn opvatting over het kunstenaarschap. In haar ogen staat de heremiet of sjamaan in Doigs werk voor een ideaalbeeld van een artistiek bestaan, omdat Doig – aldus Werner – meent dat het werk van

¹⁶³ Turvey 2009.

¹⁶⁴ <https://www.musee-orsay.fr>.

inheemse kunstenaars dichterbij de ideale concepten van kunst en kunstenaarschap benaderen dan veel 'sterren' in het veronderstelde [westerse] centrum van kunst.¹⁶⁵

Doig is inderdaad een kunstenaar die zich terugtrok uit het westerse kunstcentrum om in de schaars bewoonde en moeilijk toegankelijke binnenlanden van Trinidad te gaan wonen. Hij gaf aan moeite te hebben met de marktwerking en verkoopbedragen in de westerse kunstwereld en bewondering te hebben voor werken van lokale Trinidadiaanse kunstenaars. Als we echter kijken naar Doigs representaties van de goeroe of de kunstenaar als *noble savage* in de tropen dan denk ik dat Wagners interpretatie de lading niet dekt. Doig ziet dit type kunstenaar niet als ideaalbeeld, maar *bevraagt* dit. Zijn figuren zijn geen westerlingen die alle conventies achter gelaten hebben om hun authentieke zelf te vinden in een pure omgeving, maar worden gevormd door een opeenstapeling van iconografische tradities; geen onbeschreven blad dus maar een blad gevuld met kunsthistorische voorbeelden.

Terugkerend naar de opvattingen van Jean-Jacques Rousseau over de *noble savage*, waar na de romantici ook de primitivisten op voortbouwden, valt een uitspraak op. Rousseau vond dat de (in wezen) 'natuurlijke mens' zich 'het vinden van de authentieke zelf, dat schuilging onder de lagen van het rollenspel' tot taak moest stellen.¹⁶⁶ Doig maakt in zijn werk juist gebruik van rollenspelen. Hieruit lijkt een ironisch besef te spreken dat – ondanks een romantisch verlangen ernaar – het authentieke, oorspronkelijke niet bestaat.

3.5 Een reflectie aan de hand van Derek Walcotts *Untitled (Paramin)* en *Abstraction*.

Het openingscitaat in dit hoofdstuk zijn enkele regels uit Derek Walcotts gedicht *Untitled (Paramin)* dat hij bij Doigs gelijknamige schilderij maakte (*afb. 33*) voor de publicatie *Morning Paramin*, waarbij het gehele gedicht als volgt luidt:

*Marble philosophy on terraces,
The Amputations of De Chirico,
Virgins and busty goddesses with half-faces,
A stallion's marble arch: these we all know
From picture books and postcards and museums,
And classical Picasso, and Aegean*

¹⁶⁵ Wagner 2004, 88.

¹⁶⁶ Damrosch 2011, 282.

Of blue sea and white stone, all white
Tunics and alabaster when we should mean
By our island's heredity is night,
Night with its diadems and coronets seen
As contradictions of Hellenic sense,
Because she is our island's fairy queen
Blood-lipped and candle-eyed, la diablesse
Of bats and werewolves, loups garous, douennes.¹⁶⁷

Waar Doig in *Untitled (Paramin)* de kijker confronteert met de uit het koloniale en primitivistische discours afkomstige beeldvorming van de Ander verwijst Walcott naar beide polen uit dit binaire denken: Het westen staat voor klassieke oudheid, filosofie (of de ratio) en instituties, en ook westerse moderne kunstenaars zijn binnen de 'taal' van deze pool geplaatst. De lokale Caraïbische culturele traditie is hier door Walcott lijnrecht tegenover gezet in taal over het irrationele, de nacht en monsterachtige figuren zoals de *diabliesse* en de *douen*; angstaanjagende half- mens half-dierlijke wezens uit de lokale folklore.¹⁶⁸ Tegelijkertijd be vraagt Walcott het zoeken naar oorsprong: het primitivistisch najagen van het pure, instinctieve in het niet-westerse plaatst hij naast de klassieke oudheid, die traditioneel als oorsprong van de westerse cultuur wordt beschouwd. Hij lijkt hiermee te willen aantonen dat ook een (veronderstelde) bron of oorsprong een constructie in plaats van een werkelijkheid of waarheid is.

In het gedicht *Abstraction* dat Walcott schreef bij Doigs *Portrait (Under Water)* (afb. 44) verbindt de dichter Doigs werk aan de negentiende-eeuwse blik op een exotische omgeving:

We imagine that we can hear what certain painters
Heard as they worked: Pollock the cacophony of traffic,
O'Keefe the engines of certain lilies, Bearden
Cornets muffled in velvet, Peter Doig the
Brooding, breeding silence of deep bush,
The chuckle of a lagoon, the soundless
Coupling of butterflies, the green thickness
That is there in Conrad and Marryat
Or the rusty hinge of a century turning —

¹⁶⁷ Walcott in Doig en Walcott 2016, 35.

¹⁶⁸ Fumagalli 2017.

*Sounds that surround the work of Peter Doig.*¹⁶⁹

Walcott verbindt Doigs beleving van exotische natuur met die van vroege auteurs van zeereis-verhalen; Joseph Conrads *Heart of Darkness* (1899) en Frederick Marryats *Mr Midshipman Easy* (1834), die beiden vanuit hun negentiende-eeuwse westerse blik een overzeese exotische wereld vormgaven.¹⁷⁰ Hij lijkt hiermee Doigs *Portrait (Under Water)* te lezen als een erkenning van de schilder van de onvermijdelijkheid van de (westerse) romantische blik naar de niet-westerse wereld.

Het literaire werk van Derek Walcott, geboren uit een gemengd huwelijk (Afrikaans-Europees) op het Caraïbische Saint Lucia, wordt gekenmerkt door thema's als het leven tussen twee culturen, de Caraïbische volkscultuur en het op passende wijze representeren van de Caraïben.¹⁷¹ Hij wilde met zijn werk tegengas bieden aan het scala aan misplaatste beeldvorming over de regio, die in zijn ogen vaak ofwel te idealiserend, exotiserend of neerbuigend was. Walcott waardeerde Doigs representaties van het gebied vanwege zijn gevoeligheid voor de karakteristieken ervan zonder concessies te doen richting de hiervoor genoemde misplaatsingen.¹⁷²

Hoewel voor *Morning, Paramin* Walcott gedichten maakte bij bestaande schilderijen van Doig en niet omgekeerd zou de uitgave toch gezien kunnen worden als een dialoog tussen de werken van Doig en Walcott. *Morning, Paramin* is uitgeven onder beider namen, waarmee de combinatie van tekst en beeld ook door Doig is geautoriseerd. Het visuele en het verbale vormen dus een gezamenlijk werk, waarbij Walcotts gedichten niet gaan *over* Doigs schilderijen maar ermee in dialoog lijken te staan; betekenissen van beide werken 'ontmoeten' elkaar.

Doig laat in zijn Trinidadiaanse werken niet alleen aspecten van postkoloniale weerstand in botsing komen met beeldvorming uit het koloniale discours, maar – zoals bleek in dit laatste hoofdstuk – ook met de blik van modernistische kunstenaars op wiens artistieke inventies hij voortbouwt. Door het kopiëren van stijlelementen van primitivistische kunstenaars confronteert hij de beschouwer met de kunsthistorische traditie van het kijken naar de Ander.

¹⁶⁹ Walcott in Doig en Walcott 2016, 77.

¹⁷⁰ In postkoloniale literatuur en onderzoek zijn de werken van Marryat en (met name) Conrad geregeld bron van referentie en onderzoek, omdat de beschrijvingen van exotische oorden en bevolking het discours waaruit gekeken werd weerspiegelt. Huddart 2016, 68.

¹⁷¹ Fumagalli 2017.

¹⁷² Fumagalli 2017.

De schilder creëert met zijn schilderijen een soort *third space* waarin verschillende stemmen onderhandelen. Door middel van rollenspelen en maskerades ontmaskert hij onmogelijke claims op oorsprong, authenticiteit en waarheid, en bevraagt hij op kritische wijze de vorm van zijn eigen kunstenaarschap door deze te bezien in het licht van zijn voorgangers en het daaruit volgend stereotype beeld van de *noble savage*.

Als we Doigs schilderijen benaderen als een *third space* dan kan gesteld worden dat deze strategie in het project *Morning, Paramin* tot een hoger plan getild wordt. De meerstemmigheid in Doigs werken krijgen met Walcotts beschrijvingen, interpretaties en associaties een nieuwe, andersoortige stem, waarmee Doig blijk geeft kunst in de brede betekenis te zien als een *third space*.

Conclusie

In dit onderzoek is aangetoond dat in de besproken werken van Doig het postkolonialisme en de problematische erfenis van het primitivistisch modernisme een aanzienlijke rol speelt. Enerzijds spreekt uit de werken een besef van de postkoloniale geschiedenis van het eiland en van vormen van weerstand bieden hiertegen. Anderzijds blijkt Doig bekend te zijn met de beeldtaal van het primitivisme, het achterliggende discours en het problematische karakter hiervan. Beide gebieden spreken elkaar tegen; de gekoloniseerde tracht uitwegen te vinden uit het onderdrukkende regime door bijvoorbeeld de beeldvorming in binaire opposities te ondermijnen middels nabootsing en hybridisering, terwijl de primitivistische blik zoekt naar verschillen tussen de eigen cultuur en de Ander, ook wanneer er sprake is van het idealiseren van de Ander. De spanning in Doigs Trinidadiaanse werken komt met name tot stand door de wrevel tussen deze tegengestelde strategieën.

De vraag rijst waarom er in de literatuur zo weinig aandacht is voor dit aspect van Doigs Trinidadiaanse oeuvre. Het antwoord hierop zou gelegen kunnen zijn in de vele andere betekenislagen in Doigs werken. Met Abigail Solomon-Godeau's artikel uit 1989 in gedachte, waarin zij blootlegde hoe de taal uit het primitivisme overgenomen is in de kunstgeschiedschrijving, zou de beperktheid van aandacht voor deze kant van Doigs werken ook kunnen duiden op het vermijden van een pijnlijk aspect van de kunstgeschiedschrijving zelf. In dit onderzoek is het analyseren van de taal waarmee over Doigs werk wordt geschreven echter buiten beschouwing gelaten, en zou een onderwerp voor vervolgonderzoek kunnen zijn.

Mogelijk is de vrij minimale aandacht voor deze ongemakkelijke problematiek ook te verklaren uit de wijze waarop Doig deze in zijn werken onder het voetlicht brengt. In het reflecteren op het spanningsveld tussen primitivisme en postkolonialisme vindt de kunstenaar een oplossing in het gebruik van maskerades en theatraal spel. Zo zagen we hoe hij gebruik maakt van kostumelementen uit het Trinidadiaans Carnival, die ontstaan zijn als creatieve manier om weerstand te bieden aan stereotypering en onderdrukking. In deze kostuums worden vooroordelen uitvergroot, de bezetter geparodieerd, met een knipoog angst gezaaid en hiërarchieën omgedraaid, strategieën die in het officiële leven ondenkbaar waren maar binnen de carnavaleske ruimte mogelijk bleken.

Doig neemt niet alleen de subversieve Carnivalkarakters over, maar ook de strategie van het vervagen van de grenzen tussen nabootsen, parodiëren en omkeren, waardoor er hybride personages en ruimtes ontstaan waarvan niet (meer) te achterhalen is

uit welke ideologie ze voortkomen, vanuit wiens perspectief we kijken of aan welke kant van de geschiedenis ze staan. De schilder stelt hiermee onder meer het denken in binaire opposities en het geloof in een verloren paradijs of in de terugkeer naar een stadium van ‘onbeschreven blad’ ter discussie. Zoals theater een spel *over* of *met* de werkelijkheid is, zo lijkt hij kunst ook te zien; een speelruimte waarbinnen debat plaats kan vinden en statements gemaakt kunnen worden, maar waarin geen werkelijkheid of waarheid verkondigd wordt.

Deze strategie van maskerades, theateraal spel en perspectiefwisselingen in Doigs werken heeft echter ook een andere kant. Ondanks het onderwerpen van de schilderijen aan een grondig onderzoek met behulp van concepten van denkers als Said, Bhabha en Bakhtin blijft het in sommige opzichten onmogelijk om te zien waar de schilder zelf staat. Doig laat de beschouwer bij het zoeken naar een standpunt voortdurend van standpunt wisselen en daardoor in cirkels draaien; wanneer de figuren stereotype kenmerken vertonen blijken ze een rol te spelen, wanneer we naar een overduidelijke rol kijken wordt die in een (ogenschijnlijk) natuurlijke setting geplaatst.

Het is weliswaar duidelijk dat Doig zich uitspreekt tegen het binaire denken en het geloof in authenticiteit, maar misschien liggen dergelijke opvattingen wel in de lijn der verwachting. Niet duidelijk wordt bijvoorbeeld in hoeverre de esthetiek van het schilderen leidend is; Doigs interesse in zijn modernistische voorgangers is hoofdzakelijk gericht op hun schilderkunstige inventies. De vraag in hoeverre de postkoloniale problematiek daaraan ondergeschikt is blijft onbeantwoord, net als de vraag in hoeverre de kijker wordt geacht een standpunt in te nemen. De schilder lijkt enigszins een buitenstaander te blijven in zijn eigen beelden.

Walcott schreef over Doigs interpretatie van de postkoloniale heropvoering van Columbus' aankomst in *Moruga*: ‘Doig paints it for what it is: a fable.’ Door de verschillende facetten van het postkoloniale debat tegen elkaar uit te spelen in fabelachtige werelden wordt de kijker weliswaar geconfronteerd met de onderliggende ‘moraal’ van de fabel – de postkoloniale problematiek – maar kan tegelijkertijd in het kijken naar deze exotische anekdotes de harde werkelijkheid zonder al te veel moeite aan zich voorbij laten gaan. Wellicht hebben auteurs in hun analyses van Doigs Trinidadiaanse werken dit ook gedaan.

Uit Doigs werken spreekt een indrukwekkende vindingrijkheid in de omgang met het medium schilderen, met het zich toe-eigenen van aspecten uit de wereld om hem heen en het inzetten van aspecten van de postkoloniale problematiek. Om het debat over postkolonialisme en inclusiviteit in kunst en kunstgeschiedschrijving wezenlijk aan te zwengelen lijkt een directere beeldtaal functioneler te zijn.

Bronvermelding

Literatuur

Hilton Als, Stéphane Aquin, Keith Hartley, Angus Cook en Peter Doig, *Peter Doig. No Foreign Lands*, Ostfildern [Duitsland] 2014

Mark Antliff en Patricia Leighton, 'Primitive' in Robert S. Nelson en Richard Shiff (red.), *Critical Terms of Art History* (tweede editie), Chicago en Londen, 2003 p. 219-233

Bill Ashcroft, Gareth Griffiths, Helen Tiffin, *Post-Colonial Studies. The Key Concepts* (tweede editie), Londen New York 2007

Gerard Aching, *Masking and Power. Carnival and Popular Culture in the Caribbean*, Minneapolis 2002

Mikhail Bakhtin (1), *Problemy poetiki Dostoevskogo*, Moskou 1929 [In de Engelse vertaling *The Problems of Dostoevsky's Poetics*, door Caryl Emerson, Minneapolis 1984]

Mikhail Bakhtin (2), *Tvorchestvo Fransua Rable*, Moskou 1965 [In de Engelse vertaling *Rabelais and His World*, door Helene Iswolsky, Bloomington 1984]

Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, Routledge 1994 [Uitgave uit 2001]

Todd Bradway, *Landscape painting now. From pop Abstraction to New Romanticism*, Londen 2019

Allan Braham, 'Goya's Equestrian Portrait of the Duke of Wellington,' *The Burlington Magazine*, 108, 765 (december 1966), p. 618-621

Ian Chilvers en John Graves-Smith, *A Dictionary of Modern and Contemporary Art*, (derde editie), Oxford, 2015
[URL:<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/acref/9780191792229.001.0001/acref-9780191792229>](geraadpleegd op 28-3-2020)

Leo Damrosch, *Jean-Jacques Rousseau. Een rusteloos genie*, Utrecht 2011

Peter Doig, 'The Print Collector' in J. Berger, T.J. Clark (red.), *Daumier. Visions of Paris*, Londen 2013

Peter Doig, Derek Walcott, *Morning, Paramin*, Londen 2016

Caroline Douglas, 'Peter Doig at Secession', *Contemporary Art Society*, 26-4-2019
[URL: <http://www.contemporaryartsociety.org/news/friday-dispatch-news/peter-doig-secession-vienna/>](geraadpleegd op 14-3-2020)

Stephen F. Eisenman, *Gauguin's Skirt*, Londen 1997

Claudius Fergus, 'Judging Columbus through history: Genocide and white supremacy in Trinidad', *View Point*, 6-11-2018

[URL: <https://wired868.com/2018/11/20/judging-columbus-through-history-pt-4-genocide-and-white-supremacy-in-trinidad/>] (geraadpleegd op 14-03-2020)

Maria Cristina Fumagalli, 'Every Brightening Minute: *Morning, Paramin*, by Derek Walcott and Peter Doig,' *Wasafiri*, 32:4 (2017), p. 53-58

Grace Glueck, 'Art in Review,' *New York Times*, 6-12-2002

[URL: <https://www.nytimes.com/2002/12/06/arts/art-in-review-peter-doig.html>] (geraadpleegd op 2-2-2020)

Gloria Groom, Genevieve Westerby, Mel Becker Solomon (red.) *Gauguin Paintings, Sculpture, and Graphic Works at the Art Institute of Chicago*, Chicago 2016

[URL: <https://publications.artic.edu/gauguin/reader/gauguinart/section/144462>] (geraadpleegd op 27-5-2020)

Stuart Jeffries, 'Peter Doig: The Outsider Comes Home,' *The Guardian*, 5-9-2012

[URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2012/sep/05/peter-doig-outsider-comes-home>] (geraadpleegd op 20-6-2020)

Nanette de Jong en Christian Mieves, 'The Trope of Flattening and the Complexities of Difference: Visual and Acoustic Accounts on Trinidad Carnival,' *Anthurium: A Caribbean Studies Journal*, 13 (2016) 2, artikel 5

Michèle Hannoosh, *Baudelaire and Caricature: From the Comic to an Art of Modernity*, Pennsylvania 1992

Glenn Jordan, 'Flight from Modernity. Time, the Other and the Discourse of Primitivism,' *Time & Society* (okt. 1995) p. 283-284

Max Harris, 'The Impotence of Dragons: Playing Devil in the Trinidad Carnival', *TDR* 42, 3 (herfst 1998) p. 108- 123

David Huddart, *Homi K.Bhabha. Routledge Critical Thinkers*, Abingdon 2006

Mark Hudson, 'Peter Doig Interview: The Triumph of painting,' *The Telegraph*, 2-8-2013

[URL:<https://www.telegraph.co.uk/culture/art/10216288/Peter-Doig-interview-the-triumph-of-painting.html>](geraadpleegd op 2-4-2020)

Catherine Lampert en Richard Shiff, *Peter Doig*, New York 2011 [herziene uitgave uit 2016]

Carol Martin, 'Trinidad Carnival Glossary,' *TDR [The Drama Review]* (1998) nr. 3, p. 220- 235

Sarah Milroy, 'Peter Doig: Continental Drifter,' *Canadianart*, 13-12-2013
[URL: <https://canadianart.ca/features/peter-doig-continental-drifter/>] (geraadpleegd op 15-6-2020)

Judith Nesbitt (red.), *Peter Doig*, Londen 2008

Sean O'Hagan, 'Peter Doig. The Art of the Foreign,' *The Guardian*, 27-7-2013
[URL: <https://www.theguardian.com/artanddesign/2013/jul/27/peter-doig-scottish-gallery-interview>] (geraadpleegd op 3-11-2019)

Keith Nurse, 'Globalisation and Trinidad Carnival: Diaspora, Hybridity and Identity in Global Culture,' *Cultural Studies* 13:4 (1999) p. 661-690

Karen O'Reilly, *Key Concepts in Ethnography*, Londen 2009

Edouard Papet, 'Daumier: Sculpture and Lithography, Return Journeys' in John Berger, T.J. Clark (red.), *Daumier: visions of Paris*, Londen 2013

Andrew Pearse, 'Carnival in nineteenth century Trinidad', *Caribbean Quarterly* (1956), p. 175-193

Basil A. Reid, *Myths and Realities of Caribbean History*, Tuscaloosa AL 2009

Riemer Reinsma, 'Bij wijze van zeggen. Nobele wilde,' *Onze Taal* 75 (2006) p. 81

Adrian Searle, Kitty Scott, Catherine Grenier, *Peter Doig*, New York 2007

Abigail Solomon-Godeau, 'Going Native. Paul Gauguin and the Invention of Primitivist Modernism,' *Art in America* 77 (juli 1989), p. 118-129

Bernard Schwenk en Hilke Wagner, *Peter Doig: Metropolitan*, Keulen 2004

Philip W. Scher, 'The devil and the Bed-Wetter: Carnival, Memory, National Culture, and post-Colonial Consciousness in Trinidad,' *Western Folklore* vol. 66, nr. 1/2 (winter, voorjaar, 2007), p.107-126

Richard Shiff, 'Intensions' in Judith Nesbitt (red.) *Peter Doig*, Londen 2008

Richard Shiff, 'A painter at Carnival' in Milovan Farronato en Richard Shiff, *Peter Doig. Fondazione Bevilacqua La Masa*, Londen 2016

Diana Solway, 'A Guided Preview of New Peter Doig Show by Peter Doig,' *W Magazine*, 5-11-2015
[URL: <https://www.wmagazine.com/gallery/new-peter-doig-exhibition/#4>] (geraadpleegd op 2-5-2020)

Rachel Tant (red.), *Peter Doig*, Londen 2008

Calvin Tomkins, 'The Mythical Stories in Peter Doig's Paintings,' *The New Yorker*, 11-12-2017. [URL: <https://www.newyorker.com/magazine/2017/12/11/the-mythical-stories-in-peter-doigs-paintings>](geraadpleegd op 5-5-2020)

Paul Trachtman, 'Peter Doig: Back to the Future,' *Smithsonian Magazine* (okt. 2007)

Lisa Turvey, 'Peter Doig: Gavin Brown's Enterprise/Michael Werner Gallery,' *Art Forum* (april 2009) [URL: <http://michaelwerner.com/artist/peter-doig/exhibition/1041/news-item/2280>](geraadpleegd op 2-6-2020)

Fabienne Viala, *The Post-Columbus-Syndrome: Identities, Cultural nationalism, and Commemorations in the Caribbean*, Londen 2014

Stephen Wagg, *Cricket and National Identity in the Postcolonial Age: Following On*, Londen 2005

Alexandra Weiss, *K.U.N.S.T. Jonathan Meese, Office Magazine* (4-11- 2019) [URL: <http://officemagazine.net/kunst-jonathan-meese?page=8>](geraadpleegd op 2-6-2020)

Ruud Welten, 'Paul Gauguin and the Complexity of the Primitivist Gaze', *Journal of Art Historiography*, 2015 p. 5

Sacha Wilson, 'Villagers swarm beach for biggest event in Moruga,' *Guardian Trinidad & Tobago*, 2-8-2009 [URL: <http://www.guardian.co.tt/news/villagers-swarm-beach-for-biggest-event-in-moruga-6.2.319227.8065a3e53d>](geraadpleegd op 14-3-2020)

Emily Zobel Marshall, 'Resistance through 'Robber-Talk', ' *Caribbean Quarterly*, 62: 2(2016) p. 210-226

Digitale bronnen

<https://www.artic.edu/artworks/160226/gasthof-zur-muldentalsperre> (geraadpleegd op 5-5-2020)

Carey Dunne, 'Peter Doig Paints Portals to Mythic Dimensions,' <https://hyperallergic.com/258391/peter-doig-paints-portals-to-mythic-dimensions/> (14-12-2015)

Sarah Greenberg, 'Peter Doig: A good innings,' *RA* [Royal Academy Magazine] 1-7-2013
[via URL <http://michaelwerner.com/artist/peter-doig/news-item/2761>] (geraadpleegd op 20-5-2020)

www.hermitage.org (geraadpleegd op 26-5-2020)

Sam Keller, 'Ultimate Painting Peter Doig on Paul Gauguin,' *Fondation Beyeler*, 21-11-2014 [URL: <https://fondationbeyeler.tumblr.com/post/112793866578/ultimate-painting-peter-doig-on-paul-gauguin-in>] (geraadpleegd op 2-6-2020)

https://www.musee-orsay.fr/en/collections/works-in-focus/search/commentaire_id/portrait-de-lartiste-au-christ-jaune-248.html?no_cache=1&cHash=11478dab53 (geraadpleegd op 1-6-2020)

<https://www.oxfordreference.com/view/10.1093/oi/authority.20110803095550811> (geraadpleegd op 28-4-2020)

https://www.saatchigallery.com/artists/triumph_painting1/ (geraadpleegd op 20-3-2020)

Alastair Sooke, 'Peter Doig: A voyage into the unknown,' *BBC Culture*, 21-10-2014. [URL: <https://www.bbc.com/culture/article/20130814-peter-doig-voyage-to-the-unknown>] (geraadpleegd op 31-5-2020)

Barbara Reitter-Welter, 'Das enfant terrible des Deutschen Kunstbetriebs gibt sich die Ehre,' *www.welt.de*, 9-12-2018 [URL: <https://www.welt.de/regionales/bayern/article185142220/Jonathan-Meese-Das-enfant-terrible-des-deutschen-Kunstbetriebs-gibt-sich-die-Ehre.html>] (Geraadpleegd op 25-6-2020)

<https://traditionalcarnivaltt.wordpress.com/traditional-carnival-characters/burrokeet/> (geraadpleegd op 20-3-2020)

<http://www.vangoghletters.org/vg/letters/let884/letter.html>. Geraadpleegd op 24-4-2020)

Verantwoording afbeeldingen

1. <https://www.centrepompidou.fr> foto: Philippe Migeat.
2. <https://www.saatchigallery.com>
3. <https://www.saatchigallery.com>
4. <https://www.slam.org>
5. <http://www.smb-digital.de> Foto: Andres Kilger
6. <https://www.artsy.net>
7. <https://www.tate.org.uk>
8. Gepubliceerd in Als, Aquin, Hartley, Cook en Doig 2014, 118.
9. <http://art-matisse.com>
10. <https://www.irequireart.com>
11. Gepubliceerd in Lampert en Shiff 2011, 403.
12. <http://michaelwerner.com>
13. <https://artuk.org> Foto: Historic England Archive
14. www.traditionalmas.com Foto: Rubadiri Victor
15. <https://fadmagazine.com>.
16. <https://thebookman.wordpress.com>

17. <https://thebookman.wordpress.com>
18. <https://thebookman.wordpress.com>
19. Foto: Howard Koons
20. Foto: Peter Doig. Gepubliceerd in Als, Aquin, Hartley, Cook en Doig 2014, 42.
21. Foto: Peter Doig. Gepubliceerd in Als, Aquin, Hartley, Cook en Doig 2014, 42.
22. <http://michaelwerner.com>.
23. <https://thebookman.wordpress.com>
24. <https://www.artsy.net>
25. <https://www.artsy.net>
26. <https://www.artsy.net>
27. <http://hdl.handle.net>
28. <https://wsimag.com/scottish-national-gallery/artworks/20146>
29. foto: The Estate of Francis Bacon.
30. www.hermitage.org
31. www.hermitage.org
32. <http://www.specimen.press>.
33. <https://zoowithoutanimals.com>
34. <https://www.nasjonalmuseet.no>
35. <https://www.kunstmuseum-moritzburg.de> Foto: Klaus E. Göltz
36. <http://brand-new-art.blogspot.com>
37. Gepubliceerd in Lampert en Shiff 2011, 406.
38. Gemäldegalerie Berlijn. Foto: Jörg P. Anders
39. <https://cfa-berlin.de>
40. <https://www.wikiart.org>
41. <http://blog.naver.com/>
42. <http://www.sothebys.com>
43. <https://www.sammlung-goetz.de/>
44. <https://www.berlinerfestspiele.de> Foto: Jan Bauer
45. <http://michaelwerner.com>
46. <https://www.musee-orsay.fr> foto: René-Gabriel Ojéda.

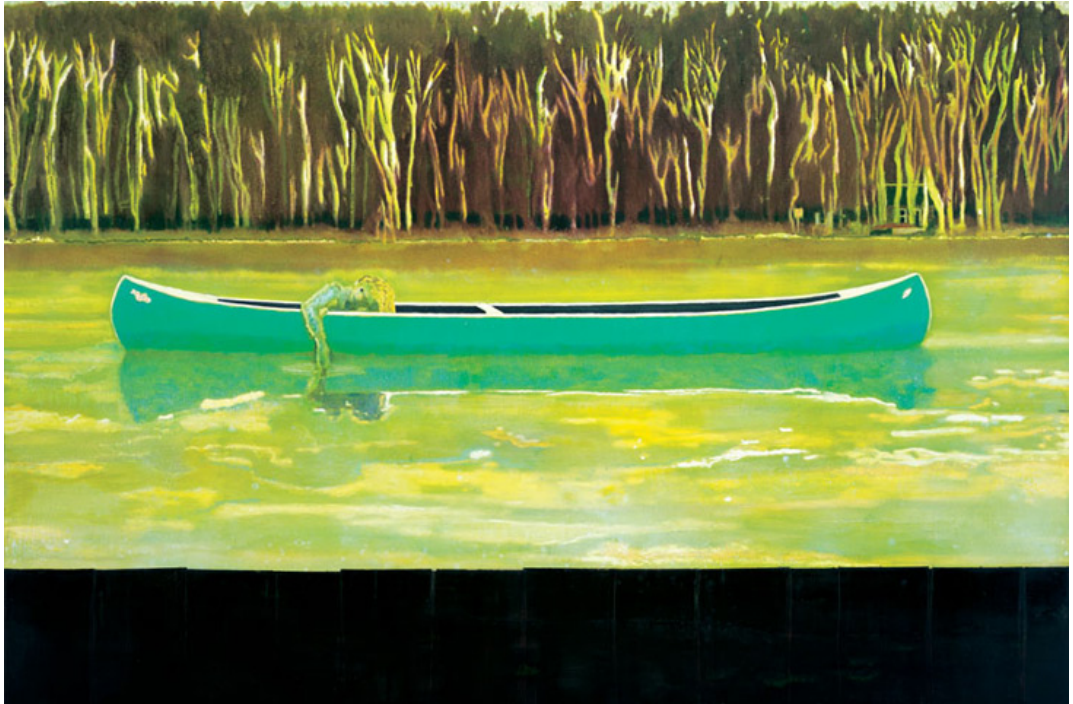
Afbeeldingen



Afb. 1: Peter Doig, *100 Years Ago (Carrera)*, 2001.
Olieverf op doek, 229x358 cm.
Collectie Centre Pompidou, Parijs.



Afb. 2: Peter Doig, *White Canoe*, 1990-91.
Olieverf op doek, 200.5 x 243cm.
Privécollectie.



Afb. 3: Peter Doig, *Canoe Lake*, 1997
Olieverf op doek, 200 x 300 cm.
Yageo Foundation Collection, Taiwan.



Afb. 4: Henri Matisse, *Baders met een schildpad*, 1907-08, 182x221 cm.
Collectie Saint Louis Art Museum, St Louis.



Afb. 5: Arnold Böcklin, *Toteninsel*, 1883.
Olieverf op hout, 80 x 150 cm.
Collectie Alte Nationalgalerie Berlijn.



Afb. 6: Peter Doig, *Pelican Man (Stag)*, 2003.
Olieverf op doek, 275x200 cm.
Privécollectie.



Afb. 7: Peter Doig, *Pelican*, 2004.
Olieverf op doek, 275 x 200 cm.
Privécollectie.



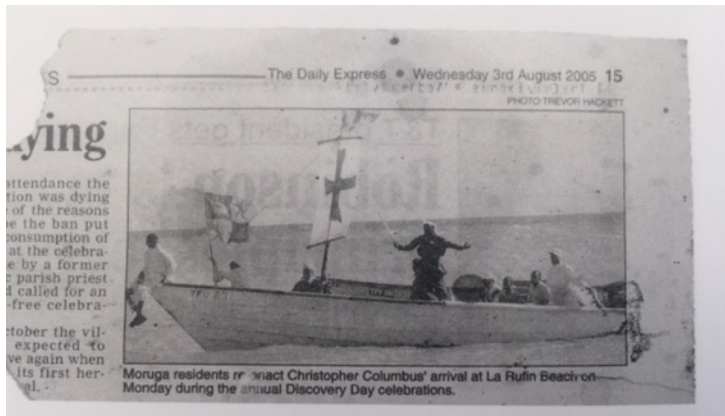
Afb. 8: Bron voor *Pelican* en *Pelican Man (Stag)*. Collectie van de kunstenaar.



Afb. 9: Henri Matisse *Zuil van zonlicht in de bossen van Trivaux*, 1917.
Olieverf op doek, 91 x 74 cm.
Privécollectie.



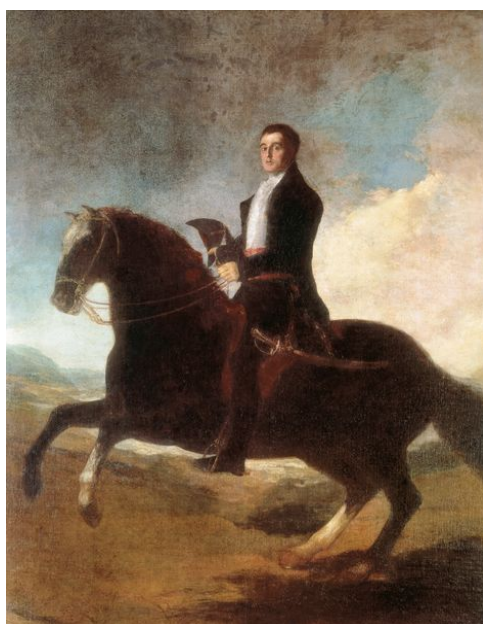
Afb. 10: Peter Doig, *Moruga*, 2002-2007.
 Olieverf op doek, 300 x 200 cm.
 Privécollectie.



Afb. 11: Krantenfoto die als bron diende voor *Moruga*. Collectie van de kunstenaar.



Afb. 12: Peter Doig, *Horse and Rider*, 2014.
Olieverf en tempera op doek, 240 x 360 cm.
The Weston Collection.



Afb. 13: Francisco Goya, *Ruiterportret van de eerste hertog van Wellington*, 1812. 294x241 cm. Wellington Collection, Apsley House, Londen.



Afb. 14: Blue Devils, karakter in
Trinidadiaans Carnival.



Afb. 15: Peter Doig, *Studie voor Horse & Rider*, 2014.
Olieverf en tempera op papier, 64x95 cm.



Afb. 16: Burroket kostuum, karakter uit het
Trinidadiaans Carnival.



Afb. 17: Midnight Robber, karakter
uit het Trinidadiaans Carnival.



Afb. 18: Peter Doig, *Gasthof zur Muldentalsperre*, 2000-02.
Olieverf op doek, 196x296 cm.
Collectie Art Institute Chicago.



Afb. 19: *Whitefaces* tijdens *Trinidad Traditional Carnival Parade*, 2015.



Afb. 20: Peter Doig, *Man Dressed as Bat*, 2007.

Olieverf op doek, 300x350 cm.

Eigendom Gavin Brown's enterprise en Michael Werner Gallery, New York.



Afb. 21: Bat, karakter uit Trinidadiaans Carnival. Foto uit de collectie van de kunstenaar.



Afb. 22: Embah, *Man Dressed as Bat*, 2000. Foto uit de collectie van de kunstenaar.



Afb. 23: Peter Doig, *Young Lion*, 2015.
Olieverf op linnen, 121 x 162 cm
Privécollectie.



Afb. 24: Muurschildering met de Leeuw van Judah, Trinidad.



Afb. 25: Peter Doig, *Metropolitain (House of Pictures)*, 2004.
Olieverf op doek, 275,5 x 200 cm.
Collectie Pinakothek der Moderne, München.



Afb. 26: Honoré Daumier, *De prentenverzamelaar*, ca. 1852-68.
 Olieverf op paneel, 42,3 x 33 cm.
 Collectie Art Institute Chicago.



Afb. 27: Honoré Daumier, *Het gezicht van de Salon op de dag van de opening* – niets dan echte connaisseurs, zestig personen in totaal.
 Gepubliceerd in *Le Charivari*, 22-6-1857



Afb. 28: Peter Doig, *Cricket Painting (Paragrand)*, 2006-12.
Olieverf op doek, 300 x 200 cm.
Privécollectie.



Afb. 29: Francis Bacon, *Figure with Cricket Pad*,
ca. 1982
Olie- en alkydverf op doek.
198 x 148 cm
Collectie Erven Francis Bacon.



Afb. 30, Paul Gauguin, *Tahitiaanse pastorale*, 1892
Olieverf op doek, 87x 114 cm
Hermitage, Sint-Petersburg.



Afb. 31, Paul Gauguin, *Heilige bron: Zachte dromen (Nave nave moe)*, 1894.
Olieverf op doek, 74 x 100 cm.
Hermitage, Sint-Petersburg.



Afb. 32, Peter Doig, *Untitled (Jungle Painting)*, 2007.
Olieverf op doek, 275 x 200 cm.
Privécollectie, Zwitserland.



Afb. 33, Peter Doig, *Untitled (Paramin)*, 2004.
Olieverf op doek, 58 x 43cm.
Privécollectie.



Afb. 34, Edvard Munch, *As*, 1894,
olieverf op doek, 141x120 cm.
Collectie Nationaal Museum
Noorwegen.



Afb. 35, Ernst Ludwig Kirchner,
Naakten in strandbos, 1913. Olieverf
op doek, 124 x 90 cm.
Collectie Kunstmuseum Moritzburg,
Halle.



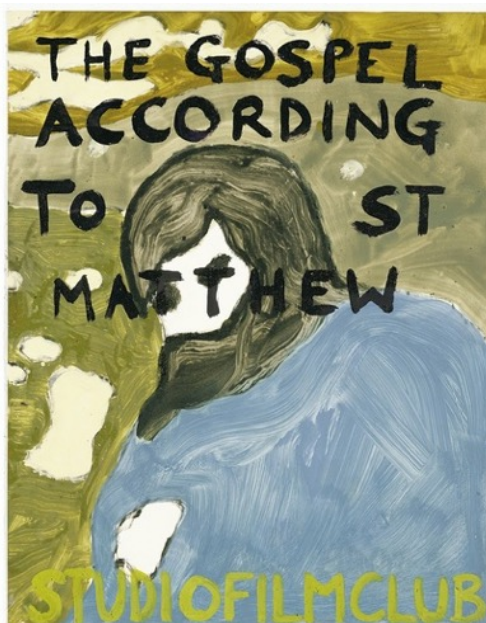
Afb. 36, Peter Doig, *By a River*, 2004.
Olieverf op doek, 200 x 186 cm.
Sanders Collectie, Amsterdam.



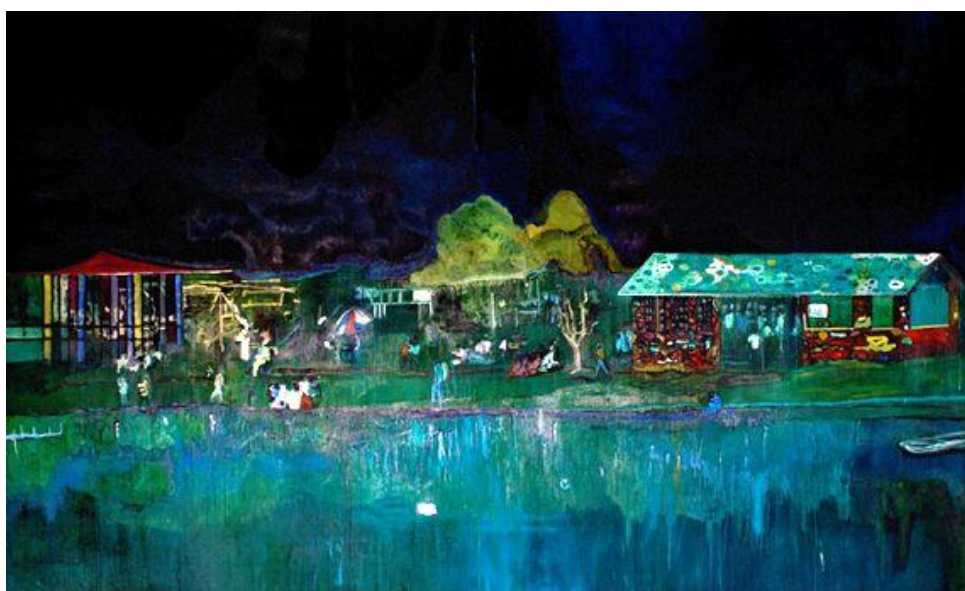
Afb. 37, Ansichtkaart uit India, bron voor o.a. *Music of the Future* en *By a River*.
Collectie van de kunstenaar.



Afb. 38, Geertgen tot Sint.
Jans, *De heilige Johannes de
Doper*, circa 1490.
Olieverf op paneel, 42 x 28cm.
Gemäldegalerie, Berlijn.



Afb. 39, Peter Doig, *The Gospel
According to St. Matthew*, 2004.
Olieverf op papier, 72 x 57 cm.
Contemporary Fine Arts Galerie, Berlijn.



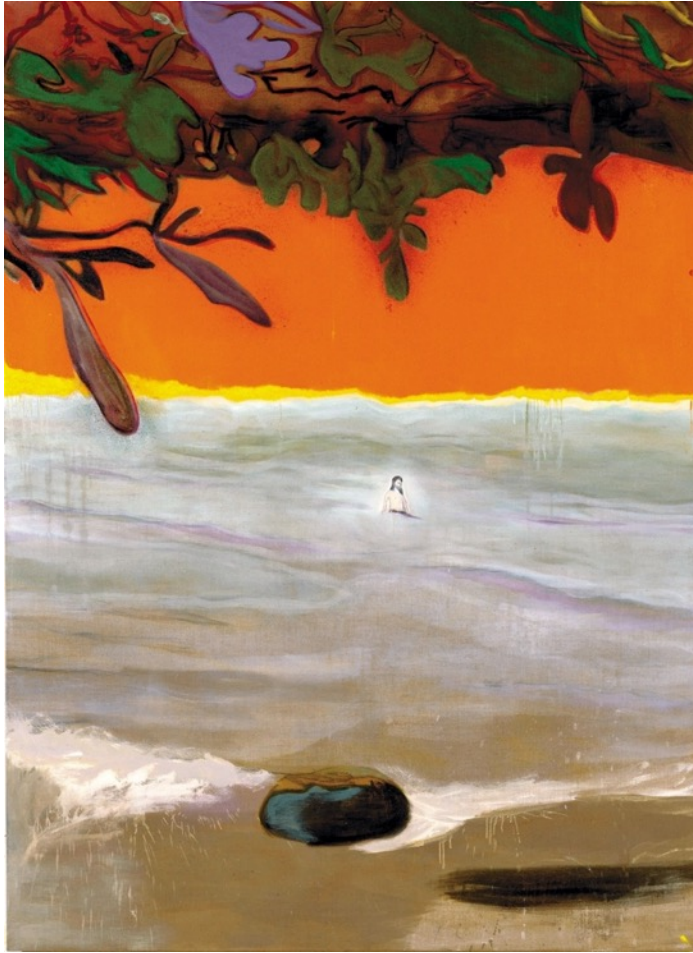
Afb. 40, Peter Doig, *Music of the Future*, 2002-07.
Olieverf op doek, 200 x 300 cm.
Louisiana Museum of Modern Art, Humleback Denemarken.



Afb. 41, Peter Doig, *Ooty Boathouse*, 2003.
Olieverf op doek, 58 x 43 cm.
Privécollectie.



Afb. 42, Peter Doig, *Down by the River*, 2003.
Olieverf op doek, 120 x 70 cm.
Privécollectie.



Afb. 43, Peter Doig, *J.M. at Paragon*, 2004.
Olieverf op doek, 275 x 200 cm.
PinchuArtCentre Collection, Kiev.



Afb. 44, Jonathan Meese.



Afb. 45, Peter Doig, *Portrait (Under Water)*, 2007.
Olieverf op doek, 83 x 70 cm.
Collectie van de kunstenaar.



Afb. 46, Paul Gauguin, *Zelfportret met de gele Christus*, 1890-91.
Olieverf op doek, 38 x 46 cm.
Collectie Musée d'Orsay, Parijs.