

# Catalogus Art Rotterdam 2015 Stefan Peters

[www.stefanpeters.be](http://www.stefanpeters.be)



**STEFAN PETERS**

texts by Hans Op de Beeck & Mark Kinet

## *Staged views*

Here, Stefan Peters presents his two subsequent series: *Staged views* and *Theatres of the mind*. In this way, Peters as it were develops a series of series. The first is a series of subtly framed views, each consisting of a fore and background separated by a crevasse of sorts. In the foreground, there are slender trunks of trees that, here again, create a sense of depth. They are not really realistic, but rather mythical or prototypical. Trees as they mainly exist in our minds. Afterimages or examples of trees. Certain details (such as the bark of birch trunks) are faithfully rendered. Elsewhere, the tree appears in a schematic, almost drawn form. At times there are needles, at others foliage and exceptionally the occasional palm tree. These are would-be trees, the kind that is more likely to be found on a film or stage set. Peters, with a clear nod to Magritte, seems to want to say: *'Ceci n'est pas un arbre'* (This is not a tree). Nor does this work seek to thematise the view or the landscape. These only form a pretext for an original play on the landscape genre or a painterly discussion on its conventions, commented upon, subverted and transgressed by Peters.

The *sfumato* background looks like a painted panel that hovers between biomorphic abstraction and *'l'informe'* (formlessness). Figuration, here, as it were imposes an image *ex cathedra* upon the passive spectator, while the level of abstraction always creates a greater or

lesser degree of interaction. The viewer is invited to join in the play or step into the illusion (Lat. *in-lusio*). Ideally, the artist/artwork and the art lover come together in a *joint (ad) venture*. It is the replication of the dreaming and thinking couple personified in the mother/muse and child /creator. Just like clouds, Peters' background makes for a perfect plane of projection (similar to the famous butterfly-shaped Rorschach blots). The colouring is natural, interspersed with urban elements. Occasionally, the indistinct forms create the suggestion of a rural, yet inhabited world. A real horizon cannot be distinguished. The sky, to the extent that it is present, blends into the earth or the water. The colours and the light at times refer to daytime, at others to dusk. These are scenes from and for all seasons: seven in number from as many (so it seems) points of the compass. The air, however, is placid. There is no incident light, there are no shadows. The only constant is the filtered artificial or northern light in the studio.

As stated by René Char, the scientist searches for proof, the artist for traces. Stefan Peters, however, finds traces or better: he *makes* traces. As in the previous series, the human figure remains absent, but the trees have acquired an anthropomorphic air. They appear as protagonists on the stage. The paintings refer as much to a still life or group portrait as to a landscape. They also evoke a sense of a past or yet to occur psychodrama. The trees, then, act as parted curtains that offer the viewer a glimpse onto a stage. He explores the fore and background, and tries to discern whether there is *something*, rather than *nothing*(ness) in the divide between them. It is, however, impossible to determine. Large and sometimes turbulent sweeps create the necessary veil. It is an allusion to the alchemists: what is important here is to increase the sense of mystery. At times, we appear to be somewhere in the Mediterranean, at others, we find ourselves in *Twin Peaks* or the Black Forest. Forever *on the road*, we have halted somewhere on the side. It is said that there is a view to be admired. One of the views presents a snowy winter landscape. Or is it rather the static that used to appear, sometimes, suddenly, on our TV screens? Right at the moment when the drama was about to unfold, the crime reached its denouement, or when witnesses were finally about to break their stubborn silence about the true facts?

### *Theatres of the mind*

In the next series, *Theatres of the mind*, Stefan Peters goes one step further. Here the natural *scene* indeed becomes a natural *stage*. After the portholes, the telephoto lens, the binoculars, the View-Master, the diorama or panorama, the artist offers us a glimpse of a kind of theatrical space onto which the viewers can project their psychodramas or in which they can situate their inner characters. To this end, he offers only minimal clues or loose frameworks. The *décor* is composed of rough and suggestive spots and brushstrokes but appears, at times – through the presence of a number of artefacts – to have meaning. This is the mystery in its purest form: it makes clear *that* it has meaning, but not *what* its meaning is.

In *The Interpretation of Dreams*, Sigmund Freud speaks of *der andere Schauplatz* (the other scene). It is the place of psychic reality and the unconscious. It has to be distinguished from external reality. According to him, it defines more than our ultimate thoughts and dreams, our acts and omissions. In her eponymous book, contemporary psychoanalyst Joyce Mc Dougall discusses the *Theatres of the mind*. This inner scene is the stage onto which repetitive scenarios are played out, scenarios that are rooted in (what we imagine to be) our childhood and willingly or unwillingly affect how we experience or live our life. In a more daring sense, we could even make the transition from mind to brain. More specifically to the orbitofrontal

cortex or the part of our brain located behind and above our eye sockets. Is this not the nerve centre par excellence that houses a mentalising ability and *theory of mind* that distinguishes us from our animal brothers and sisters? How similar in appearance are the neocortical neurons and dendrites to the slender stems and thin branches of Peters' (main characters: the) trees? And what of the organic twists and biomorphic turns of the painted décor? It presents, in this last series, clearer signs of human presence and even traces of culture, even if man, as such, remains physically absent. In the first work, for example, we are confronted with a sort of abandoned paradise. The tree of knowledge of good and evil stands idly by. It has lost its meaning. Some apples have fallen to the ground, the result of gravity's mindless pull. What remains is the melancholy sight of faded glory. Adam and Eve have literally disappeared from the scene. Other works in this series evoke biblical references as well. One of them shows an uprooted trunk. It looks like a cadaver or a decapitated skeleton. In front of the scene, there are mirrors or a removable panel. It is a kind of C.S.I. It reminds me of a famous saying of the Hungarian psychoanalyst Leopold Szondi, '*Kain regiert die Welt*' or in more common language: '*homo homini lupus*', man is a wolf to man.

In contrast to the simple fore and background in *Staged views*, *Theatres of the mind* open the view onto a sort of arena or battleground. The crevasse has become a disk, a concave disc, more specifically. It is a shape that can act as a container for the most diverse of contents. It is like the inside of a vase that is sculpted to, at times, contain emptiness, at others, a variety of 'substances'. The stage is like an open place in a forest of paint. Sometimes, set within it, there are rootless trees. As if they were able to walk across the stage. Young and old, men and women seem engaged in conversation or are steeped over, as if looking for contact or confrontation. Peters carefully traces their slow choreography. It all seems very allegorical, but what does it allude to? Trees are not trees, shrubs are not shrubs, shadows are not shadows. The imagination is stimulated in an artful manner, yet the representation remains unsaturated, so that anyone can add, or infuse it with, their own meaning.

Appearing, here and there in Peters' paintings, is an increasing number of props. A swing or climbing wall refer explicitly to a childlike universe. Sawn boards are explicitly of human origin. Similarly, a box can contain anything. No matter how closed it may be. Peters leaves its possible content entirely open. Does Peters aim to point us in a certain direction or rather lead us astray? Another work shows cheerless party lights, uselessly hung between trees. Set up as if for a party that never took place or never will take place. Fernando Pessoa: '*On the eve of never departing...*'. The framing created by means of an impenetrable thicket of artefacts blocks the access yet also invites transgression. The tonal colour in this kind of work is rather more emotional than perceptual. It obeys the logic of T.S. Eliot's '*objective correlative*', in which the judicious collection of all details aims to generate a specific affective response. Much like the tragedy, the works in this series – rather than evoking a sense of the uncanny – affect a catharsis.

One of the works is titled *The Judgment of Paris*. It is a known fragment of Greek mythology in which Paris is forced to choose the most beautiful woman between Hera, Athena and Aphrodite. Aphrodite, having won the contest, gives Paris the beautiful Helen as a prize. In the famous words of Christopher Marlowe she was '*the face that launch'd a thousand ships*' to the later Trojan War. Throughout the centuries it was for many painters a great subject through which they could revel in female nudity. It did, in this sense, create quite a number of more or less well-known *portraitures*. Stefan Peters seems to somewhat mock this mythical theme. Imaginary bed scenes take on the form of a grass mat reminiscent of football. The position of the cushions seems more conducive to rest and relaxation than to (wild or other)

action. Two oars rather refer to a leisurely trip on the water than to warships sailing out. At times, his work is indeed rather more ironic or narrative. The *picture*, then, depicts both *history* and/or *his story*. As stated by G.W.F. Hegel, there are things in the world with a nature and things with a history. Here and there, in the spirit of the *Natural History Museum*, Stefan Peters manages to bridge the gap between the two. Although he consistently remains a View-Master, one who, through his series, tells us of his *view*.

**Mark Kinet, Ghent, 18-12-2014**

[www.markkinet.be](http://www.markkinet.be)

**De revelatie van het ongeziene**  
***Stefan Peters als View-Master***

*‘Op driejarige leeftijd tracht je dieren te tekenen. Je moeder lacht en zegt: je hebt een olifant getekend. Je vraagt: wat is een olifant? Ze vertelt je over dat groot dier en ze zegt: kijk, dit is zijn slurf die je hier getekend hebt. Je begint te dromen van je olifant. Je bezit nu een olifant. Tot je moeder je de afbeelding toont van een olifant op de verpakking van tapioca. Maar dan ben je zeer ontgoocheld. Hij is niet zoals je olifant. Je olifant heeft een andere slurf. Je olifant is mooier. Je tracht het haar uit te leggen, maar ze begrijpt je niet. Je tracht hem opnieuw te tekenen maar het lukt je niet. Je droomt nog van hem maar het beeld is vervaagd. Je kan je zijn beeld nog moeilijk voor de geest halen en je bent zeer ongelukkig. Je hebt je olifant verloren’*

**Roger Raveel**

*The only way of expressing emotion in the form of art is by finding an 'objective correlative'; in other words, a set of objects, a situation, a chain of events which shall be the formula of that particular emotion; such that when the external facts, which must terminate in sensory experience, are given, the emotion is immediately evoked.*

**T.S. Eliot**

***Antecedenten***

Het oeuvre dat de jonge multidisciplinaire kunstenaar Stefan Peters sinds 2010 opbouwt is voor mij een ongeziene revelatie maar ook een revelatie van het ongeziene. In de kelder van Galerie Van De Weghe te Antwerpen bezocht ik een van zijn eerste tentoonstellingen onder de titel ‘Entering the picture’. Er hingen telkens meerdere werken behorend tot twee reeksen: de ‘Google Earth series’ en de ‘Diaphanous series’. In beide gevallen ging het om veelal cirkelvormige schilderijen die door deze ongewone contouren teruggrijpen naar de ronde tondi uit de Renaissance. De eerste reeks was ontstaan door te spelen en te experimenteren met beelden van Google Earth. Ze toonde gestileerde en gecomponeerde taferelen uit diverse werelddelen. Ze waren gedoseerd voorzien van optische effecten zoals irreele schaduwen of schilderijen van schilderijen zodat je -zoals bij M. C. Esscher- aan je eigen ogen gaat twijfelen. Je moet je immers hoeden voor trompe l’oeuils. Nu eens presenteerden ze vanop de begane grond een close-up van lokale vegetatie, dan weer werd van naast of boven een eenzaam toezijende cumuluswolk een blik op een stuk landschap geworpen. Opvallend was dan de ietwat gekromde horizon alsof het een snapshot vanuit een laagvliegende satelliet betrof. Het waren stuk voor stuk tijd- en ruimteloze natuurscènes in een world wide web aan elkaar geweven en bekeken doorheen een zeer hedendaagse, zeg maar postmoderne lens.

In de 'Google Earth series' maakte Peters bijvoorbeeld gretig gebruik van digitale technologie. Ze liet hem toe van achter het computerscherm de verste uithoeken van onze aardbol te verkennen en in zijn fantasievolle verbeelding te transformeren. Sommige tableaux riepen herinneringen op aan de negentiende eeuwse luchtfoto's van Nadar. Zelf dacht ik aan de patrijspoorten van het luchtschip van Phileas Fogg en Passepartout. Bedoeld worden de twee avontuurlijke globetrotters uit Jules Verne's 'Reis om de wereld in 80 dagen'. Was het niet een gelijkaardig gedateerd futurisme of een anachronistische tijdloosheid die deze werken van Stefan Peters kenmerkte? Peters laat ons de wereld over zijn schouders als door een telescoop bekijken. Hij verschijnt in zijn vreemde herkenbaarheid als een ruwe smaragd die we met intieme afstandelijkheid als het ware met de ogen van een buitenaards wezen aanschouwen.

De 'Diaphanous series' bestond uit eveneens cirkelvormige natuurbeelden die letterlijk in verschillende lagen op dragers van doorzichtig materiaal (mylar) waren aangebracht. Deze gelaagdheid geeft diepte en diepgang, is zowel symbool als icoon van meerduidigheid en verwijst naar de quasi archeologische stratosferen van onze geest. Ze vertoonden formele gelijkenis met bepaalde oude Chinese landschapsschilderijen of de calligrafische stijl van Japanse inkttekeningen. Ze deden me ook denken aan de toen bij kinderen populaire View-Master waar ik mij in de jaren 1960 scheel door keek. Met zijn magische kijkdoosbeelden (bijvoorbeeld van de wereldtentoonstelling aan de Brusselse Heizel of het huwelijk van Prins Rainier met Prinses Grace van Monaco) wist dit speelgoed een Walt Disney achtig dieptegevoel te produceren. Ook associeerde ik deze stereoscopische lichtbeelden met de diorama's uit het Afrika museum van Tervuren of de Antwerpse Zoo waar vroeger in sommige zalen of paviljoenen opgezette exotische dieren in enigszins gekunstelde poses stonden opgesteld. Erachter zag je dan een naïef of amateuristisch geschilderd landschap bestaande uit flora die wellicht uitsluitend in hoofde van immer thuisgebleven zondagsschilders bestond. Net zomin als Henri –le douanier- Rousseau hebben ze dan ook nooit daadwerkelijk temidden het oerwoud een 'Charmeuse des serpents' ontmoet.

Stefan Peters hanteert graag de serie die zoals de fuga in de muziek herhaling is op hetzelfde thema. Ze laat bij uitstek de vormelijke en inhoudelijke samenhang van een kunstenaarsoeuvre tot zijn recht komen, toont letterlijk zijn work in progress. Zoals bekend is herhaling bovendien vaak onderdeel van het ludieke. In zijn spel probeert het kind (ook in ons) wat zich in en rond hem afspeelt te bevatten. Hij tracht daarbij de kloof te dichten tussen de onmiddellijke ervaring en de beelden om ze te schilderen en de woorden om ze te schrijven. Dit lukt nooit helemaal. Toch houdt de herhaling een belofte van welslagen of van bevrediging in. Het is ook de kunst op zo'n manier rond de pot te draaien dat zich in de aldus ontstane holte iets wezenlijks openbaart. Het bevindt zich steeds op het kruispunt van het universele en het singuliere. In een vluchtige zijblik of (à la Slavoj Zizek) schuins beziend kan je er in een moment van genade een glimp van opvangen.

Wat in beide series terugkeert is de ironische deconstructie van het landschap in een aantal constitutieve elementen zoals horizon, perspectief en diverse plantaardige eigenaardigheden. In zijn hand worden ze bij wijze van spreken tot bestanddeel van environments, installaties en happenings op doek en hij goochelt ermee zoals een dichter met woorden. Dieren worden volledig uit hun kunstmatigheid geweerd, maar hoewel de menselijke figuur ontbreekt dragen de schilderwerken onmiskenbare sporen van zijn aanwezigheid. Het zijn immers niet in het minst landschappen van de of van zijn geest. Voor treffende en meer gedetailleerde beschrijvingen van deze beide reeksen verwijs ik graag naar de teksten op de website van de kunstenaar <http://www.stefanpeters.be/#!texts>

### *Staged views*

Ditmaal presenteert Stefan Peters ons zijn twee volgende reeksen: 'Staged views' en 'Theatres of the mind'. Zo laboreert Peters als het ware aan een reeks van reeksen. De eerste is een serie van subtiel gekadreeerde uitzichten, telkens bestaande uit een door een soort van kloof gescheiden voor- en achtergrond. Op de voorgrond bevinden zich de slanke stammen van bomen die andermaal voor een diepte effect zorgen. Ze zijn niet echt realistisch maar eerder mythisch of prototypisch. Bomen zoals ze vooral in onze geest bestaan. Nabeelden of voorbeelden van bomen. Bepaalde details (zoals de schors van berkenstammen) tonen zich natuurgetrouw. Elders verschijnt de boom in zijn schematische, min of meer uitgetekende gedaante. Nu eens zien we naalden, dan weer gebladerte of uitzonderlijke enkele palmen. Het zijn would-be bomen, van het soort die eerder op hun plaats zijn op een filmset of een toneeldecor. Met een knipoog naar Magritte lijkt Peters te willen zeggen: 'Ceci n'est pas un arbre'. Het gaat ook niet om een uitzicht of een landschap. Ze zijn slechts alibi voor een origineel spel met het landschapsgenre of een schilderkunstige dissertatie over zijn conventies die door Peters zowel worden becommentarieerd als gesubverteerd of overschreden.

De sfumato achtergrond lijkt wel een beschilderd paneel dat twijfelt tussen biomorfe abstractie en 'l'informe'. Terwijl het figuratieve iets als het ware toont aan de passieve toeschouwer ex cathedra, zorgt de abstractie steeds in min of meerdere mate voor interactie. De kijker wordt uitgenodigd in het spel of in de illusie (Lat. in-lusio) te treden. Idealiter komt het tussen de kunstenaar/het kunstwerk en de kunstliefhebber tot een joint (ad)venture. Ze is heruitgave van het dromend en denkend koppel dat wordt gevormd door de moeder/muze en de kleine/schepper. Zoals wolken levert Peters' achtergrond (zoals bij de befaamde vliedervormige Rorschachvlekken) een prima projectiescherm. Het coloriet is natuurlijk met hier en daar verstedelijkte elementen. Nu en dan wekken de onduidelijke vormen de suggestie van een landelijke, maar bewoonde wereld. Een echte horizon valt niet te onderscheiden. Voor zover daarvan kan sprake zijn gaat de hemel vloeiend in de aarde of in het water over.

De kleuren en het licht verwijzen nu eens naar de dag, dan naar de schemering. Het zijn scènes uit en voor alle seizoenen: zeven in getal uit even zoveel (lijkt het wel) windstreken.

Maar het is bladstil. Lichtinval en schaduwen ontbreken. Constant is alleen het gefilterd kunst- of noorderlicht van het atelier.

Vrij naar René Char zoekt de wetenschapper bewijzen en de kunstenaar sporen. Maar Stefan Peters vindt sporen of beter: hij legt sporen. De menselijke figuur is zoals in de vorige series afwezig, maar de bomen hebben iets antropomorf. Ze staan als protagonisten op het podium.

De schilderijen hebben net zo veel van een stilleven of een groepsportret als van een landschap. Ook evoceren ze iets van een afgelopen of te geschieden psychodrama. De bomen zijn dan als de half geopende gordijnen die de kijker inzage geven in een schouwtoneel. Hij tast de voor- en achtergrond af en probeert te onderscheiden of er in de kloof tussen beide iets dan wel (het) niets te zien is. Het is echter niet te bepalen. Grote en soms turbulente vegen zorgen voor de nodige sluier.

In een allusie op de alchemisten: belangrijkste is het raadsel te vergroten. Nu lijken we ons te bevinden in mediterrane gebied, dan weer nabij Twin Peaks of in het Zwarte Woud.

Voortdurend on the road zijn we even gestopt aan de kant van de weg. Naar verluidt valt er een uitzicht te bewonderen. Op een van de zichten is precies een sneeuwlandschap te zien. Of is het meer de sneeuw die soms plotseling verscheen op onze vroegere TV? Uitgerekend toen het drama zijn hoogtepunt bereikte, de misdaad zijn ontknoping of precies wanneer getuigen finaal aanstalten maakten hardnekkig stilzwijgen over de ware toedracht te doorbreken?

### *Theatres of the mind*

Met de volgende serie ‘Theatres of the mind’ gaat Stefan Peters nog een stapje verder. Hier wordt het natuurtafereel immers nog meer natuurtoneel. Na de patrijspoorten, de teletens, de verrekijker, de View-Master, het dio- of panorama gunt de kunstenaar ons een blik op een soort theaterruimte waarop de toeschouwer zijn psychodrama’s kan projecteren of zijn innerlijke personages kan situeren. Hij reikt hiervoor telkens enkele minimale voorzetten of kapstokken aan. Het decor is opgebouwd uit ruwe en suggestieve vlekken en verfstreken maar kan door de aanwezigheid van enkele artefacten als betekenisvol verschijnen. Dit is het raadsel in zijn uit gepuurde vorm: het toont dat het betekent, maar niet wat het betekent.

In ‘Die Traumdeutung’ spreekt Sigmund Freud over ‘der andere Schauplatz’ (de andere scène). Het is de plaats van de psychische realiteit en van het onbewuste. Ze moet van de externe realiteit onderscheiden worden. Ze bepaalt volgens hem meer dan de laatste onze gedachten en dromen, ons doen en ons laten. Joyce Mc Dougall is een meer hedendaagse psychoanalytica die het in haar boek met de gelijknamige titel heeft over de ‘Theatre of the mind’. Op deze innerlijke scène spelen zich herhalende scenario’s af, die hun wortels hebben in (wat we gemaakt hebben van) onze kindertijd en die willens nillens hun stempel drukken op hoe we ons leven (be)leven. Ietwat gedurfd kunnen we zelfs de overstap van geest naar brein maken. Meer specifiek naar de orbitofrontale cortex of het gedeelte van onze hersenen dat zich achter en boven onze oogkassen bevindt. Is dit niet het hoofdkwartier van een mentaliserend vermogen en een theory of mind die ons bij uitstek van onze dierlijke broeders en zusters onderscheidt? Hoezeer gelijken neocorticale neuronen en dendrieten op de ranke stammen en de magere takken van Peters’ (hoofdpersonages: de) bomen? En wat te denken van de organische kronkels en de andermaal biomorfe windingen van het beschilderd decor?

Hoewel opnieuw fysiek afwezig zijn er in deze laatste serie nog duidelijker sporen van menselijke aanwezigheid en zelfs cultuur terug te vinden. Op het eerste zien we bijvoorbeeld als het ware een verlaten paradijs. De boom van de kennis van goed en kwaad staat werkloos op de planken. Hij heeft zijn betekenis verloren. Enkele appels zijn door stomme zwaartekracht op de grond gevallen. Rest de droefgeestige aanblik van vergane glorie. Adam en Eva zijn letterlijk van het toneel verdwenen. Ook andere werken uit deze serie roepen bijbelse referenties op. Op een ervan ligt een ontwortelde stam op het podium. Het lijkt wel een stoffelijk overschot of een onthoofd geraamte. Voor het decor staan spiegels of een uitneembaar paneel. Het is een soort C.S.I. Ze doet mij denken aan een befaamd gezegde van de Hongaarse psychoanalyticus Leopold Szondi: ‘Kain regiert die Welt’ of in meer algemeen taalgebruik: ‘homo homini lupus’: de mens is voor de mens een wolf.

In tegenstelling tot de loutere voor- en achtergrond bij ‘Staged views’ wordt in ‘Theatres of the mind’ vaak meer een soort arena of strijdtoneel geopend. De kloof is een schijf geworden en meer in het bijzonder een concave schijf. Het is een vorm die als recipient kan fungeren voor de meest diverse inhouden. Ze is als de binnenkant van een vaas die wordt gesculpteerd om nu eens de leegte, dan weer uiteenlopende (vloei)stoffen te bevatten. Het toneel is als een open plek te midden een bos van verf. Soms figureren er wortelloze bomen. Alsof ze over de planken kunnen wandelen. Jong en oud, man en vrouw lijken met elkaar in gesprek of zoeken voorovergebogen toenadering of confrontatie. Zorgvuldig calligrafeert Peters hun trage choreografie. Het lijkt allemaal erg allegorisch, maar naar wat wordt gealludeerd? Bomen zijn geen bomen, struiken geen struiken, schaduwen geen schaduwen. Kunstig wordt de verbeelding geprikkeld maar de voorstelling blijft ongesatureerd, zodat eenieder eigen betekenis kan invullen of toevoegen.

Hier en daar komen in Peters’ schilderijen meer props op de proppen. Een schommel of klimmuur verwijzen uitdrukkelijk naar een kinderlijk universum. Gezaagde planken zijn van

uitdrukkelijk menselijke makelij. Zo ook een kist die om het even wat kan bevatten. Hoe gesloten ook laat Peters haar mogelijke inhoud volledig open. Wil Peters ons van iets op het spoor brengen of ons juist zand in de ogen strooien? Op een ander werk is een vreugdeloze feestverlichting vergeefs tussen bomen opgehangen. Het lijkt wel voor een feest dat nooit heeft plaats gevonden of nooit zal plaats vinden. Fernando Pessoa: 'Het is de vooravond van nooit vertrekken' De cadrage teweeggebracht door een ondoordringbaar struikgewas van artefacten verspert de toegang maar nodigt tevens uit tot transgressie.

Dit soort werken krijgt meer een emotionele dan perceptuele kleur. Het luistert daarbij naar de logica van de 'objective correlative' van T.S. Eliot, waarbij de oordeelkundige verzameling van het geheel van details een welbepaalde affectieve respons beoogt. Zoals de tragedie leiden de werken uit deze reeks eerder tot catharsis dan tot een gevoel van het Unheimliche.

Een van de werken draagt als titel: 'The Judgment of Paris'. Het is een bekend fragment uit de Griekse mythologie waarbij Paris tussen Hera, Athena en Aphrodite de mooiste vrouw moet uitkiezen. Omdat Aphrodite het haalt krijgt Paris van haar de wondermooie Helena cadeau. In de beroemde woorden van Christopher Marlowe was zij 'the face that launch'd a thousand ships' richting de latere Trojaanse oorlog. Voor veel schilders was het doorheen de eeuwen een dankbaar gegeven om zich te verlustigen aan het vrouwelijk naakt. Het leidde dan ook tot talrijke min of meer bekende penseelvruchten. Stefan Peters echter lijkt met dit mythisch gegeven een beetje speels de draak te steken. Imaginaire bedscènes verglijden naar een aan voetbal refererend grasmattje. De positie van de kussens is meer geschikt voor rust en relaxatie dan voor (al dan niet wilde) actie. Twee roeispanten verwijzen eerder naar een tocht te water dan naar uitvarende oorlogsschepen.

Soms is zijn werk inderdaad meer ironisch of narratief. De picture vertelt dan history en/of his story. Vrij naar G.W.F. Hegel zijn er op de wereld dingen met een natuur en dingen met een geschiedenis. In de geest van het Natural History Museum overbrugt Stefan Peters hier en daar de kloof tussen beide. Al blijft hij consequent vooral een View-Master die ons aan de hand van reeksen het verhaal doet van zijn view.

Mark Kinet

[www.stefanpeters.be/#!texts/vstc5=mark-kinet](http://www.stefanpeters.be/#!texts/vstc5=mark-kinet)