

**BALANCEREN OP DE GRENZEN VAN HET GRENZELOZE**

Een methodologisch voorstel over de band tussen de twintigste-eeuwse kunst- en literatuurwetenschap getoetst aan het oeuvre van Ann Veronica Janssens

Verhandeling voorgelegd aan de Faculteit Letteren en  
Wijsbegeerte, Vakgroep Kunst-, Muziek- en  
Theaterwetenschappen, Optie Beeldende Kunst voor  
het verkrijgen van de graad van licentiaat door  
Dorothee Cappelle

Promotor:  
Prof. dr. Claire Van Damme

*La vision est la rencontre,  
comme à un carrefour,  
de tous les aspects de l'Être.*

(Maurice Merleau-Ponty, *L'Œil et l'Esprit*)

# INHOUD

INLEIDING ..... p. 4

## DEEL 1: GRENSVERKENNINGEN

1. BESTUIFBEGEERTE ..... p. 9

- 1.1. Lacunes op het theoretische terrein
- 1.2. De woord-beeldcombinatie in de twintigste-eeuwse beeldende kunsten: het herdenken van de taal
- 1.3. Kruispuntpoëzie
- 1.4. Kruispuntproza
- 1.5. Slotbeschouwing

## 2. TROEBELE SPIEGELBEELDEN:

DE PROBLEMATISERING VAN DE VISUELE WAARNEMING ..... p. 42

- 2.1. Identificatie van de probleemstelling
- 2.2. Methodologisch voorstel
  - 2.2.1. Een fenomenologische kijk op de hedendaagse bestuifbegeerte
  - 2.2.2. Maurice Merleau-Ponty's *L'Œil et l'Esprit* (1964)
  - 2.2.3. De visuele perceptie als oergrond van het bestaan
  - 2.2.4. Samenvattend
- 2.3. Slotbeschouwing

3. DE GRENZELOZE DYNAMIEK VAN TEKEN EN CITAAT ..... p. 63

- 3.1. Identificatie van de probleemstelling
- 3.2. Een drieledige methodologische basis
  - 3.2.1. Jan Mukarovsky
  - 3.2.2. Umberto Eco
  - 3.2.3. Mieke Bal
- 3.3. Methodologisch voorstel
- 3.4. Slotbeschouwing

## **DEEL 2: GRENDOVERSCHRIDDINGEN**

### **4. DE POËTISCHE KRACHT IN HET OEUVERE**

**VAN ANN VERONICA JANSSENS** ..... p. 83

- 4.1. Ann Veronica Janssens: een beknopte biografische schets
- 4.2. Ann Veronica Janssens: een karakterisering van haar oeuvre
- 4.3. De poëtische kracht in het oeuvre van Ann Veronica Janssens

### **5. BESTUIFBEGEERTE IN DE PRAKTIJK I**

**BLOEMZAADJES EN DE AFSTAND TOT DE ZON** ..... p. 94

- 5.1. *8 minuten 26 seconden* (2001)
- 5.2. *Iets van niets* (2002)

### **6. BESTUIFBEGEERTE IN DE PRAKTIJK II**

**MISTSCULPTUREN EN DONKERE SPIEGELS** ..... p. 102

- 6.1. De mistsculpturen
- 6.2. Donkere spiegels
- 6.3. En verder...

**CONCLUSIE: BALANCEREN OP DE GRENZEN VAN HET GRENZELOZE** ..... p. 107

**BIBLIOGRAFIE** ..... p. 111

## **APPENDICES**

### **INHOUD**

#### **APPENDIX A: BEELDMATERIAAL**

Afbeeldingen  
Lijst van afbeeldingen

#### **APPENDIX B: BLOEMLEZING**

Gedichten  
Bibliografie

#### **APPENDIX C: VARIA**

Bijlage 1: Schematische voorstelling van de zeven problemen  
in de postmoderne poëzie  
Bijlage 2: Grimbergen ligt op de weg naar San Giovanni.  
'Grimbergen 2002' brengt topkunst buiten

# **INLEIDING**

De beeldende kunsten en de poëzie worden al sinds mensenheugenis als zusterkunsten beschouwd en zijn dan ook al uitgebreid bestudeerd in de wetenschappelijke literatuur. Men zou zich dan de vraag kunnen stellen wat een licentiaatsverhandeling aan het bestaande onderzoeksveld kan toevoegen zonder in een saaie samenvatting te vervallen. Heel wat, zo blijkt. Het onderzoek dat totnogtoe gevoerd werd, wordt immers grotendeels vanuit de literatuurwetenschappen gestuurd en die invalshoek blijkt voor wat de relatie tussen de actuele kunst en de hedendaagse poëzie betreft nogal wat lacunes te vertonen. Die lacunes kunnen, mijns inziens, voor een groot deel opgevuld worden door de kunstwetenschappen bij dit onderzoek te betrekken. Deze licentiaatsverhandeling is dan ook als een verkennende studie opgevat waarin wordt nagegaan hoe het interdisciplinaire studiegebied op de grens tussen woord en beeld verder uitgediept kan worden vanuit. De huidige, allesoverheersende beeldcultuur heeft de positie van de tekst radicaal onderuit gehaald wat logischerwijs nogal wat gevolgen heeft gehad voor de hedendaagse beeldende kunsten, de actuele literatuur en vooral de wisselwerking tussen de twee. Alleen valt daar op het theoretische terrein vooralsnog niet zo veel van te merken. Het onderzoek wordt immers nog steeds vanuit het woord, vanuit de tekst gevoerd. De literatuurwetenschappelijke benaderingswijze van de woord-beeldcombinatie is dan ook te eenzijdig geworden en een uitbreiding en nuancering vanuit kunstwetenschappelijke hoek – het studiegebied bij uitstek waarin het beeld centraal staat – blijkt meer dan ooit aan de orde. Alleen op die manier kunnen het woord en het beeld immers op een gelijkwaardige manier behandeld worden binnen het onderzoek. Op het raakvlak tussen kunst- en literatuurtheorie ontstaat op die manier een evenwichtige dialoog tussen woord en beeld.

Deze verhandeling is opgevat in twee delen. In het eerste deel – *Grensverkenningen* – wordt het grenzeloze landschap van de woord-beeldcombinaties in de beeldende kunsten en de literatuur vanuit een theoretische invalshoek verkend.

Omdat we een nuancering van het onderzoeksveld met behulp van de kunstwetenschappen niet kunnen voeren zonder na te gaan wat de huidige stand van het onderzoek is, wordt in het eerste hoofdstuk dat de titel *Bestuifbegeerte* heeft meegekregen, een historische schets opgesteld van de kruisbestuiving tussen beeldende kunst en literatuur in de beeldende kunsten, de poëzie, de literatuur en op het theoretische terrein. Er wordt daarbij niet gestreefd naar een zo volledig en gedetailleerd mogelijk overzicht van alle mogelijke theoretici, kunstenaars, dichters en romanschrijvers die zich ooit door de woord-beeldcombinatie hebben laten inspireren. Met het doel van deze licentiaatsverhandeling voor ogen wordt er vooral aandacht besteed aan de belangrijkste tendensen die hun stempel gedrukt hebben op het hedendaagse grenzeloze

landschap waar plastische kunst en literatuur samenkomen en elkaar begerig bestuiven. Deze tendensen worden systematisch toegelicht aan de hand van de deelgebieden binnen het onderzoeksveld. Eerst komen de lacunes op het theoretische terrein aan bod. Vervolgens wordt stilgestaan bij de woord-beeldcombinatie in de beeldende kunsten waarna de kruisbestuiving tussen de zusterdisciplines in de poëzie wordt belicht. Voor de volledigheid komt ten slotte ook het gebruik van de beeldende kunsten in de romanliteratuur aan bod. Op basis van de status questionis per deelgebied wordt telkens een typologie opgesteld die vervolgens vanuit de kunstwetenschappen wordt getoetst, aangepast en eventueel uitgebreid. Waar nodig wordt een voorzichtig voorstel gedaan voor een nieuwe typologie. Om aan te tonen dat de kunstwetenschappen wel degelijk een belangrijke bijdrage kunnen leveren aan het onderzoek worden niet alleen de feiten geduid, maar worden zoveel mogelijk voorbeelden in de tekst geïncorporeerd. Dit levert een genuanceerde historische schets op die als voedingsbodem dient voor het verdere onderzoek.

In het tweede hoofdstuk wordt de problematisering van de visuele waarneming in de hedendaagse kunst en de poëzie belicht. Hiermee komt het 'beeld'-aspect uit de woord-beeldcombinatie in de kruisbestuiving tussen de zusterkunsten aan bod. Naar analogie met het eerste hoofdstuk wordt allereerst de probleemstelling geïdentificeerd. Er wordt hiervoor zowel stilgestaan bij de conceptuele vraagstellingen rond de visuele waarneming in de beeldende kunsten als bij de sterk gerelateerde poëtische probleemstellingen rond de blik en het kijken in de hedendaagse poëzie. Uiteraard wordt ook aandacht besteed aan de manier waarop deze conceptuele en poëtische aspecten tot uiting komen in de kruisbestuiving tussen de twee disciplines. Na de verkenning van de probleemstelling, wordt een methodologisch voorstel geformuleerd waarmee de problematiek van de visuele waarneming adequaat geanalyseerd kan worden in de beeldende kunsten en de poëzie die binnen de hedendaagse bestuifbegeerte gekaderd kunnen worden. De fenomenologie van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty, en meer bepaald zijn *L'Œil et l'Esprit* zal hierbij als basis gekozen worden.

In het derde hoofdstuk staat het 'woord'-aspect uit de woord-beeldcombinatie centraal. De problematiek van het teken en het citaat in de beeldende kunsten en de literatuur wordt hier belicht aan de hand van de semiotiek. Ook hier wordt de probleemstelling eerst geïdentificeerd vooraleer er een methodologisch voorstel wordt geformuleerd. Omdat de linguïstisch-georiënteerde semiotiek waar de literatuurwetenschappen doorgaans voor kiezen voor hun analyse van de wisselwerking tussen kunst en poëzie heel wat aspecten van de hedendaagse bestuifbegeerte onbelicht laat, wordt hier gekozen voor een algemeen filosofische en dus ook voor de kunstwetenschappen beter toegankelijke semiotische aanpak. Op die manier wordt niet



meer louter vanuit het talige denken naar tekens, tekensystemen en tekenprocessen gekeken, maar wordt het belang van het visuele in het onderzoek geïncorporeerd. Het methodologische voorstel dat in dit hoofdstuk geformuleerd wordt, zal geënt zijn op een driedelige basis, meer bepaald op een kritische lezing van het baanbrekende essay van de Praagse structuralist Jan Mukarovsky, *L'art comme fait sémiologique*, aangevuld en genuanceerd met een aantal aspecten uit het visueel-semiotische denken van Umberto Eco en uit de bijdragen van Mieke Bal aan het interpretatief onderzoek naar de beeldende kunsten.

In het tweede deel van deze licentiaatsverhandeling – *Grensoverschrijdingen* – staan de beeldende kunst en de poëzie zelf centraal. De suggesties en voorstellen uit het eerste deel zullen hier uitgebreid getoetst worden aan de hand van praktijkvoorbeelden uit het oeuvre van de Belgische kunstenares Ann Veronica Janssens.

Voor die voorbeelden aan bod kunnen komen, moet echter eerst stilgestaan worden bij wie Ann Veronica Janssens precies is, hoe haar kunst gekarakteriseerd kan worden en waar zij gesitueerd kan worden binnen het hedendaagse landschap van de bestuifbegeerte tussen beeldende kunst en poëzie. Deze aspecten worden in het eerste hoofdstuk van dit tweede deel besproken.

In het volgende hoofdstuk worden de twee samenwerkingsprojecten tussen beeldende kunst en poëzie waar Ann Veronica Janssens heeft aan meegewerkt geanalyseerd: een cross-overpublicatie in *Dietsche Warande* en Belfort uit 2001, *8 minuten 26 seconden*, en het uit 2002 daterende project *Iets van niets*.

In het laatste hoofdstuk komen nog een aantal beeldende werken aan bod die niet in het kader van een samenwerking met de poëzie ontstaan zijn, maar die toch in het licht van hedendaagse bestuifbegeerte geanalyseerd kunnen worden. Deze installaties en sculpturen worden naast en met behulp van de poëzie en poëtische opvattingen van onder meer Jan Lauwereyns, Dirk van Bastelaere en Stefan Hertmans ontleed.

Na het verkennen en overschrijden van de grenzen volgt nog een conclusie waarin de evenwichtsoefening die in deze licentiaatsverhandeling uitgevoerd wordt tot een goed – maar helaas voorlopig – einde wordt gebracht.

**DEEL 1:**  
**GRENSVERKENNINGEN**

# **HOOFDSTUK 1:**

## **BESTUIFBEGEERTE**

Hoewel de beeldende kunsten en de literatuur al sinds de klassieke oudheid als zusterkunsten beschouwd worden, valt geenszins te ontkennen dat de band tussen de twee ooit zo hecht geweest is als in de afgelopen honderd jaar. Sinds kunstenaars als Pablo Picasso (1881-1973) en Marcel Duchamp (1887-1968) het woord letterlijk binnenbrachten in hun plastisch werk en dichters als Paul van Ostaïjen (1896-1929) en Martinus Nijhoff (1894-1953) of romanschrijvers als Vladimir Nabokov (1903-1978) beeldende middelen gingen introduceren in hun eigen poëtica is de relatie tussen beide disciplines voorgoed veranderd. In de loop van de twintigste eeuw hebben kunstenaars en schrijvers of dichters steeds meer aandacht gekregen voor elkaars beeldende dan wel talige problematiek met talrijke cross-overprojecten tot gevolg. Bovendien heeft het radicaal herdenken van het eigen medium in termen van een andere discipline ervoor gezorgd dat het ‘ut pictura poesis’-concept zoals dat in de achttiende eeuw ingevuld werd een totaal nieuwe dimensie kreeg. Niettegenstaande de zoektocht om het eigen, hetzij beeldende hetzij talige, medium te verrijken met behulp van respectievelijk literaire stijlmiddelen of het arsenaal aan beeldende middelen dat de plastische kunsten rijk is doorgaans met de twintigste-eeuwse avant-gardebewegingen geassocieerd wordt, heeft een dergelijke interdisciplinaire uitwisseling verregaande implicaties gehad voor nagenoeg de volledige twintigste-eeuwse kunst- en literatuurproductie waarin de tekst-beeldrelatie centraal staat. Zowel op poëticaal vlak als wat de conceptuele opvattingen van beeldende kunstenaars betreft, worden vandaag gretig ideeën uitgewisseld. De wisselwerking tussen beide disciplines is intensiever dan ooit; de steeds talrijker wordende tentoonstellingen, happenings, dichtbundels en romans rond dit thema getuigen hiervan.

Een eerste verklaring voor deze sterke toename aan interdisciplinaire samenwerkingsverbanden moet in de huidige beeldcultuur gezocht worden. De dominante aanwezigheid van visuele stimuli in de hedendaagse samenleving heeft er immers voor gezorgd dat het eeuwenoude gezag van de tekst grotendeels onderuit is gehaald. Voor de relatie tussen de beeldende kunsten en de literatuur betekent dit dat de plastische kunsten enerzijds volledig losgekomen zijn van hun illustratieve karakter bij de tekst en anderzijds op een volkomen andere manier als inspiratiebron aangewend worden door de literatuur dan pakweg tijdens het classicisme of de romantiek. Een tweede reden voor de toegenomen wisselwerking ligt in het door tal van filosofen en critici aangehaalde failliet van het centrumdenken, de alomtegenwoordige grensvervaging en het verlies van elke houvast in de twintigste-eeuwse samenleving als gevolg van het brede scala aan maatschappelijke, sociale,

economische, politieke en culturele veranderingen. Een dergelijke evolutie heeft logischerwijs ook verre gaande gevolgen op artistiek en literair vlak.

Hoewel de meeste theoretici het over beide verklaringen eens zijn, wijzen heel wat minder kunst- en literatuurwetenschappers erop dat de probleemstellingen die in de hedendaagse kunst en literatuur aan bod komen opvallend gelijkaardig zijn. Iets wat behoorlijk vreemd lijkt, vooral omdat er vanuit de kunstpraktijk en de literatuur zelf wél herhaaldelijk op gewezen wordt. Kunstenaars als Marcel Broodthaers (1924-1976) en Ann Veronica Janssens (°1956) blijken de barrières tussen beide disciplines moeiteloos te overwinnen om tot een heuse ‘symbiosekunst’ te komen. Stefan Hertmans (°1951) heeft in interviews zijn eigen poëtica meer dan eens met de kunstopvattingen van Henri Matisse (1896-1954) verbonden.<sup>1</sup> En binnen de grenzen van het actuele proza vormt de roman waarin al dan niet fictieve kunstenaars, kunstopvattingen en -technieken aan bod komen een bloeiend – maar helaas nog onvoldoende bestudeerd – subgenre. Die discrepantie tussen theorie en praktijk kan gedeeltelijk verklaard worden omdat het om twee verschillende disciplines gaat die onvermijdelijk elk een eigen idioom hanteren. Hoe gelijkaardig de vraagstellingen in de hedendaagse literatuur en de actuele kunst ook mogen zijn, het gebruik van een afwijkende terminologie per discipline staat de dialoog tussen kunst- en literatuurwetenschap vaak in de weg. Een tweede en hiermee sterk samenhangende verklaring vormt het feit dat er – ondanks de rijke, gezamenlijke geschiedenis van de zusterkunsten – nog steeds geen systematische methodologie ontwikkeld is die bruikbaar is voor de kruisbestuiving tussen literatuur en hedendaagse kunst. De meeste methodologieën worden immers vanuit literatuurwetenschappelijke en niet vanuit kunsttheoretische hoek geformuleerd, wat logischerwijs nogal wat beperkingen oplevert voor de geïnteresseerde kunstwetenschapper, en dit niet alleen op terminologisch, maar ook op inhoudelijk vlak. Doorgaans nemen dergelijke analysemethododes nog steeds Lessing en diens door het classicisme doordrongen opvattingen over het verschil tussen kunst en literatuur als uitgangspunt. Hoewel Lessings *Laokoön* (1766) best bruikbaar is voor de analyse van narratieve taferelen bij oude meesters; voor de non-figuratieve moderne kunst en vooral voor de hedendaagse kunst is hij dat in geen geval. Daarnaast worden heel wat vergelijkende methodologieën gedomineerd door de semiotiek, met andere woorden door een taalgerichte benadering. Hoeveel een nauwgezette ontleding van teken en betekenis heeft bijgedragen tot een beter begrip van de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur, een nuancering vanuit kunstwetenschappelijke hoek lijkt mij aangewezen, vooral voor wat de door meerduidigheid en complexe gelaagdheid gekenmerkte hedendaagse kunst betreft. Ofschoon er

---

<sup>1</sup> Zie ondermeer NIJMEIJER P. (juli-augustus 1998), pp. 26-32 en DEMETS P. (12-18 april 2006), pp. 70-73.

voor deze laatste kenmerken zeker plaats is binnen de semiotiek, blijkt haar blikveld vaak te beperkt, te taalgericht, om het brede scala aan technische en inhoudelijke mogelijkheden en de daarmee gepaard gaande haast grenzeloze tekencomplexen die de actuele kunst karakteriseren naar behoren te vatten. Bovendien loopt het niet alleen stroef tussen kunst- en literatuurwetenschappers; ook binnen de literatuurwetenschappen zelf is het onderzoek naar de wisselwerking tussen de twee disciplines niet altijd van een leien dakje gegaan:

“En nu is een zodanig leentjebuurtje spelen van de onderzoekers van de ene kunst bij die van de andere niet onomstreden gebleven. Het heeft ongetwijfeld geleid tot overdreven analogieën of zelfs tot onhoudbare speculaties. Dat roept de vraag op naar een nadere, wat meer systematische beschouwing van de relatie tussen literatuur [en] beeldende kunst (...) Berusten alle ideeën over hun onderlinge verwantschappen misschien op illusies?”<sup>2</sup>

Mooij mag het hier dan over de situatie aan het begin van de twintigste eeuw hebben, zijn opmerking blijft desalniettemin bijzonder relevant voor de huidige positie van het onderzoek. Ondanks de populariteit van het onderzoeksterrein, duiken nog steeds her en der kritieken op waarin gestipuleerd wordt dat de band tussen de twee helemaal niet zo hecht is dan door de bank wordt aangenomen, of dat het onderzoek zoals dat vandaag gevoerd wordt stilaan haar grenzen heeft bereikt.<sup>3</sup> Hoewel dergelijke vingerwijzingen meestal sterk genuanceerd moeten worden, zijn ze niettemin een teken aan de wand. Er is inderdaad nood aan een “nadere, wat meer systematische” methodologie die bruikbaar is voor de probleemstellingen van (vooral) de laattwintigste-eeuwse kunst- en literatuurproductie. De huidige analysemethoden zitten immers sterk in negentiende-eeuwse, door de literatuur gedomineerde opvattingen geworteld. En hoe belangrijk de negentiende eeuw ook mag zijn voor de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur en het onderzoek ernaar; voor het hedendaagse kunstlandschap is ze behoorlijk problematisch. Dit betekent niet dat alle verwezenlijkingen totnogtoe zomaar overboord gegooid moeten worden – de hedendaagse kunst en literatuur plegen immers ook geen vadermoord – maar wel dat de stand van het traditionele onderzoek herbekeken moet worden vanuit een andere, en meer bepaald kunstwetenschappelijke invalshoek. Die genuanceerde historische basis kan dan als voedingsbodem gebruikt worden voor een nieuwe, systematische theorie (of althans een voorzichtig voorstel daartoe) die zowel bruikbaar is voor de actuele kunst als voor de literatuur. In de hier volgende paragrafen wordt daarom een korte schets opgesteld van de tendensen binnen de kunst- en literatuurtheorie, de beeldende kunsten, de poëzie en ten slotte het proza sinds (ruwweg) de negentiende eeuw tot vandaag. Die kunstwetenschappelijk georiënteerde

---

<sup>2</sup> MOOIJ J.J.A. (1981), p. 42.

<sup>3</sup> Zie bijvoorbeeld HEFFERNAN J.A.W. (1993), p. 1.

schets zal vervolgens de basis vormen voor de analyse van een aantal vraagstukken binnen de vandaag alomtegenwoordige ‘bestuifbegeerte’<sup>4</sup> tussen kunst en literatuur.

## 1.1. Lacunes op het theoretische terrein

Het theoretisch onderzoek naar de werkingsprincipes van de literatuur en de beeldende kunsten is pas echt op gang gekomen tijdens de verlichting. In het kielzog van de herontdekte werken van Horatius en Aristoteles hebben nogal wat verlichtingsdenkers zich aan een vergelijkende studie gewijd, maar van een volwaardige comparatieve beschouwing zoals we die vandaag zouden formuleren, kon in de renaissance nog geen sprake zijn. Een dergelijke benadering van literatuur en kunst vereist immers gelijkwaardigheid van beide disciplines en die ontbrak vooralsnog. De verklaring voor deze discrepantie schuilt grotendeels in het feit dat de schilderkunst nog vrij lang een ambacht bleef<sup>5</sup>, terwijl de literatuur zich al een stuk vroeger van dat strenge juk had ontdaan. Het zal overigens tot diep in de negentiende eeuw duren vooraleer de plastische kunsten op dat vlak een inhaalbeweging maken. Niettemin werd in 1735, toen de Duitse filosoof Alexander Gottlieb Baumgarten de fundamenteën van de hedendaagse esthetica formuleerde, al een belangrijke aanzet gegeven tot het opwaarderen van de beeldende kunsten. In zijn inaugurale these mag Baumgarten het in essentie dan wel over (klassieke, epische) poëzie hebben; hij legt desalniettemin herhaaldelijk de link met de plastische kunsten (die hij evenwel nog niet als gelijkwaardig beschouwt).

De meest invloedrijke tekst voor het vergelijkend onderzoek tussen literatuur en kunst moet ongetwijfeld het in 1766 gepubliceerde *Laokoön. Oder über die Grenzen der Malerei und Poesie* zijn.<sup>6</sup> In dit essay legt de eveneens uit Duitsland afkomstige auteur en verlichtingsfilosoof Gotthold Ephraim Lessing uit wat, volgens hem, de wezenlijke verschillen zijn tussen beeldende kunst en literatuur.<sup>7</sup> Hij doet dit aan de hand van een doorgedreven vergelijking tussen de beroemde

---

<sup>4</sup> De term is ontleend aan een interdisciplinair tentoonstellingsproject in Z33, Hasselt (9 november – 14 december 2003). “De tentoonstelling (...) toonde hoe relevante cross-overs plaats kunnen vinden tussen literatuur en beeldende kunst. Een audio-installatie met 64 woorden van Peter Verhelst vormde een leidraad zowel binnen als buiten de tentoonstelling. Deelnemende kunstenaars waren Hans op de Beeck, Robert Devriendt, Maarten vanden Abeele, Ann Veronica Janssens, Walter Swennen, Sylvie Macias-Diaz, Richard Venlet, Luc Deleu, Clark Clarysse, Caroline van Damme, Els Dietvorst, Dirk Zoete, Koenraad Dobbeleer, Gert Robijns, Guy van Bossche, Anne Decock Van Raef en Pierre Gérard.” (Bron: <http://www.dwb.be>, datum raadpleging: 3 november 2005).

<sup>5</sup> Ca. 1791 wordt de Wet Le Chapelier in onze gewesten ingevoerd waardoor de gilden definitief worden opgeheven. Al moet hierbij vermeld worden dat het gedachtegoed van de Italiaanse renaissance en de opkomende ‘pictor doctus’ wel heel wat aanzien geniet binnen aristocratische en humanistische middens. (Bron: lesnota’s *Geschiedenis van de Plastische Kunsten van de Nederlanden I*, Universiteit Gent, academiejaar 2003-2004)

<sup>6</sup> LESSING G.E. in: HARRISON Ch., WOOD P. en GAIGER J. (2001), pp. 477-486. Achtergrondinformatie: MOOIJ J.J.A. (1981), pp. 38-43; VAN HEUSDEN B. en JONGENEEL E. (1997), pp. 235-244.

<sup>7</sup> Het woord ‘Malerei’ verwijst immers niet enkel naar de schilderkunst, gezien Lessing een marmersculptuur als uitgangspunt voor zijn vergelijking kiest, maar slaat op de beeldende kunst als geheel. Analooq kan de term

gelijknamige marmeren sculptuur uit de eerste eeuw voor Christus<sup>8</sup> en de passage uit boek II van de *Aeneas* (29-19 v.C., Fig. 1) waarin Vergilius het relaas brengt van de gruwelijke dood van de Trojaanse priester Laocoön en zijn zonen. Lessings stelling – met, zoals reeds aangegeven, de nadruk op het verschil en niet op de gelijkenis tussen beide disciplines – is echter niet nieuw. Zevenenveertig jaar voor de *Lakoön* bijvoorbeeld had de Franse theoloog en amateurfilosoof abbé Jean-Baptiste Du Bos reeds een bijzonder gelijkaardige these gepubliceerd.<sup>9</sup> We kunnen dus aannemen dat Lessings *Lakoön* een adequaat beeld biedt van het toen geldende klimaat ten opzichte van de wisselwerking tussen kunst en literatuur.

Wat is nu de essentie van Lessings these? Zowel de beeldende kunst ('Malerei') als de dichtkunst ('Poesie', letterlijk epische poëzie) is mimetisch van aard, vandaar dat beide disciplines doorgaans als zusterkunsten worden beschouwd.<sup>10</sup> Lessing neemt die hechte band echter op de korrel door een onderzoek te voeren naar de verschillende expressiemogelijkheden van kunst en poëzie, zonder het mimesiskarakter van beide disciplines daarbij te ondermijnen. De belangrijkste kenmerken van de plastische kunst zijn dat zij visueel en dus ruimtelijk georiënteerd is, en dat zij materieel of stoffelijk is. Kunst maakt gebruik van materialen, vormen en kleuren die gericht zijn op een visuele, ruimtelijke expressie. Zij maakt, met andere woorden, gebruik van natuurlijke tekens. Het gevolg van dit alles is dat de plastische kunst niet in staat is om veranderingsprocessen zoals bewegingen en handelingen als dusdanig uit te beelden. De beeldende kunsten zijn per definitie statisch en moeten zich beperken tot momentopnames (met hoogstens een suggestie van verandering, beweging of handeling) of tot het na elkaar weergeven van gebeurtenissen. Dit betekent meteen ook dat de plastische kunsten een vergaande beperking opleggen aan de verbeeldingskracht van de toeschouwer. De (epische of dramatische) poëzie, daarentegen, is auditief van aard en heeft dus een tijdelijk en ideëel karakter. Omdat zij met woorden en denkbeelden, anders gezegd met symbolen, werkt, maakt zij gebruik van symbolische tekens. Dit impliceert dat de literatuur in staat is om bewegingen en handelingen in een organische evolutie te beschrijven in plaats van ze – zoals de beeldende kunsten – louter naast elkaar weer te geven. Bovendien wordt de grenzeloze verbeelding van de toehoorder of lezer

---

'Poesie' als equivalent voor het huidige 'literatuur' beschouwd worden, mits men er rekening mee houdt dat de genres die we vandaag als lyrische poëzie en als roman kennen nog niet (ten volle) tot ontwikkeling waren gekomen. Desalniettemin wordt door Lessings navolgers zijn theorie als toepasbaar beschouwd op beide nieuwe genres.

<sup>8</sup> Toegeschreven aan Agesander, Athenodorus en Polydorus van Rhodes, *De Laocoön-groep*, 1<sup>e</sup> eeuw v.C., marmer, hoogte 2,1 m, Musei Vaticani, Museo Pio Clementino, Rome.

<sup>9</sup> *Réflexions critiques sur la poésie et sur la peinture*, J. Mariette, Parijs, 1719. Hoewel Du Bos, in tegenstelling tot Lessing, helemaal niet vanuit de primaat van de ratio vertrekt, benadert hij het verschil tussen beide disciplines op nagenoeg identieke wijze. Zie bijvoorbeeld DU BOS J.-B. in: HARRISON Ch., WOOD P. en GAIGER J. (2001), pp. 393-401.

<sup>10</sup> Cf. Horatius' 'ut pictura poesis'-concept.

door het dynamische karakter van de literatuur helemaal niet aan banden gelegd. Schematisch ziet Lessings theorie er dus als volgt uit:

MALEREI	POESIE
- visueel	- auditief
- ruimtelijkheid	- tijdelijkheid
- materie	- idee
- natuurlijke tekens	- symbolische tekens
Statisch	dynamisch

Ondanks het feit dat Lessing – net als het gros van zijn tijdgenoten – duidelijk meer waarde hecht aan de literatuur dan aan de beeldende kunsten, kende zijn *Laokoön* bijzonder veel navolging in de negentiende en zelfs tot diep in de twintigste eeuw. Vooral binnen de literatuurwetenschappen wordt zijn these nog vaak als uitgangspunt gekozen voor vergelijkend onderzoek.<sup>11</sup> Zo heeft Wellberry in 1984 een behoorlijk ingenieuze semiotische benadering van Lessings theorie geformuleerd waarbij hij zijn voorganger niet alleen aanvult, maar ook nuanceert om hem op die manier het moderne literatuur- en kunstlandschap binnen te loodsen.<sup>12</sup> In *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry* (1993) ziet James A.W. Heffernan zichzelf dan weer als een mogelijk sluitstuk op de beweging die door Lessing in gang is gezet.<sup>13</sup> Studies als die van Wellberry en Heffernan benaderen de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur echter nog steeds vanuit een literatuurwetenschappelijke invalshoek. De literaire tekst staat bijgevolg nog altijd centraal. Zo creëert Heffernan in het hierboven aangehaalde poëtische overzicht een constructie van woorden waarbij de kunstwerken zelf in het verdomhoekje geduwd worden; hij creëert een museum van teksten waarin schilderkunst en sculptuur tot loutere illustraties verworpen zijn. En met uitspraken als

“[Ekphrasis] makes explicit the story that visual art only tells by implication (...) Ekphrasis speaks not only *about* works of art, but also *to* and *for* them.”<sup>14</sup>

of

<sup>11</sup> Waarmee ik uiteraard niet wil beweren dat er vanuit de literatuurwetenschap helemaal geen kritiek op de *Laokoön* is geformuleerd. Zo is er in de loop van de negentiende en de twintigste eeuw niet alleen reactie gekomen op het sterk normatieve karakter van Lessings theorie, maar ook op de al te strikte scheiding tussen het ruimtelijke kunstwerk en de temporeel bepaalde tekst. Desalniettemin wordt Lessings theorie nog vaak als basis gebruikt voor het moderne onderzoek naar de zusterkunsten. (Cf. VAN HEUSDEN B. en JONGENEEL E. (1997), pp. 242-244.)

<sup>12</sup> WELLBERRY D.E. (1984). Omdat Wellberry's opvattingen reeds uitvoering werden besproken in een andere licentiaatsverhandeling, ga ik hier niet dieper op in; cf. PEETERS J. [ongepubliceerde licentiaatsverhandeling] (1999-2000).

<sup>13</sup> HEFFERNAN J.A.W. (1993), p. 1-8.

<sup>14</sup> Idem, p. 5-7.



“I have treated art criticism only insofar as it invades and inflects the ekphrastic poetry of the modern and postmodern poets”.<sup>15</sup>

jaagt hij menig kunstwetenschapper tegen zich in het harnas. De ‘paragone’ tussen woord en beeld lijkt bij Heffernan al bij voorbaat te zijn beslecht in het voordeel van de literatuur.

Hoewel Heffernans *Museum of Words* een wel erg voorbijgestreefde visie op de kruisbestuiving tussen kunst en poëzie propageert<sup>16</sup>, mag het niet verwonderlijk zijn dat er vanuit kunsttheoretische hoek heel wat kritiek op Lessing en zijn navolgers is gekomen. En niet alleen het uitgesproken waardeverschil tussen kunst en literatuur vormt een belangrijk struikelblok voor veel kunsttheoretici; ook de aanwezigheid van a-priori grenzen tussen beide disciplines wordt naar de prullenmand verwezen. De eigenschappen van de abstracte en vooral van de hedendaagse kunst tonen immers overduidelijk aan dat Lessings polaire stelling niet langer houdbaar is; door haar hybride, multimediale en interdisciplinaire karakter heeft de actuele kunst de grenzen die in de *Laokoön* gestipuleerd worden in meer dan één opzicht onverbiddeijk doorbroken. Eén van de belangrijkste bijdragen in dit verband moet ongetwijfeld Clement Greenbergs nog steeds invloedrijke *Towards a Newer Laocoon* (1940)<sup>17</sup> zijn, maar ook het interdisciplinair opgevatte *Iconology* (1986)<sup>18</sup> van W.J.T. Mitchell mag in dit verband zeker niet vergeten worden.

Niettegenstaande de felle reactie op de dominante positie van de (literaire) tekst bij Lessing en zijn navolgers blijkt de tekstuele benadering van de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur nog steeds niet aan belang te hebben ingeboet. Het begrip ‘tekst’ heeft binnen strekkingen als het structuralisme, de semiotiek en de deconstructie dan wel een radicaal andere invulling gekregen, de tekst blijft niettemin het centrale gegeven van waaruit elke analyse vertrekt. De studie van tekens, tekensystemen en betekenisprocessen gekoppeld aan die van tekstuele, contextuele en intertekstuele verbanden is van cruciaal belang voor het onderzoek, maar zoals één van Barthes’ leerlingen het formuleerde met betrekking tot de passage over kleur in Derrida’s *De la grammatologie* (1967)

“we can (...) ask ourselves whether deconstruction might not be able to learn a lesson or two from the painter”.<sup>19</sup>

---

<sup>15</sup> HEFFERNAN J.A.W. (1993), p. 8.

<sup>16</sup> Voor een andere, actuelere benadering van de beeldpoëzie, cf. paragraaf 1.3.

<sup>17</sup> GREENBERG C. in: HARRISON Ch. en WOOD P. (2003), pp. 562-568.

<sup>18</sup> MITCHELL W.T.J. in: HARRISON Ch. en WOOD P. (2003), pp. 1081-1085.

<sup>19</sup> BOIS Y.-A. (2003), p. 62. Yve-Alain Bois is momenteel professor kunstgeschiedenis aan de universiteit van Harvard en publiceert zowel in het Frans en het Engels. Het werk waaruit hier geciteerd wordt, is enkel in het Engels verkrijgbaar.

En dit geldt net zo goed voor het structuralisme en de semiotiek. Bovendien hoeft het, gezien het multimediale karakter van de hedendaagse kunst, zelfs helemaal niet bij de schilderkunst te blijven. Ook de werkingsprincipes van de installatiekunst of de sculptuur, bijvoorbeeld, kunnen het onderzoek heel wat bijbrengen. Om het belang van een dergelijke bijsturing van het onderzoek aan te tonen wordt bij de analyses die in het tweede deel aan bod komen ondermeer gebruik gemaakt van de door Mieke Bal opgestelde methodologie. In *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition* (1991) en *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999) heeft zij, als literatuurwetenschapper, de bijdrage die de beeldende kunsten en de hedendaagse kunsttheorie kunnen leveren aan de semiotiek en het (post)structuralisme op een bijzonder rijke manier uitgediept. Mieke Bal besteedt weliswaar geen aandacht aan de bestuifbegeerte die hier centraal staat, maar haar bevindingen zijn ook voor dit aspect van het interdisciplinair onderzoek bijzonder geschikt.

Uit het bovenstaande blijkt duidelijk dat het wetenschappelijk onderzoek naar de wisselwerking tussen beeldende kunst en literatuur danig verruimd moet worden. De grenzen tussen de kunst- en de literatuurwetenschap moeten overbrugd worden, wil men de lacunes op het theoretische terrein op een adequate manier opvullen. Lessings *Laokoön* voldoet niet langer als basis voor het interdisciplinaire onderzoek. Zo heeft Annie Reniers er een aantal jaar geleden al op gewezen dat we

“niet meer [kunnen] zeggen zoals Lessing: de ruimte blijft het gebied van de schilder, het tijdsverloop dat van de dichter. Poëzie heeft de tendens, sinds de romantiek en het symbolisme, maar dan vooral in de experimentele poëzie ruimtelijk te worden.”

<sup>20</sup>

En ook de beeldende kunst houdt zich niet langer aan de strikte scheiding tussen de twee disciplines die Lessing vooropstelt. Zo werd samen met de happening en de performancekunst of met de keuze voor voedingsmiddelen als plastisch materiaal een niet te miskennen tijdsdimensie in de moderne kunst geïntroduceerd, zoals studies die binnen de performatieve wende ontstaan zijn duidelijk aantonen. Het onderscheid tussen natuurlijke en symbolische tekens is onderuitgehaald samen met het ontstaan van de abstracte kunst en het gebruik van talige tekens in de plastische kunst. De introductie van geluid, bij de sculpturen van Jean Tinguely (1925-1991) bijvoorbeeld, zorgt er dan weer voor dat de kunst niet langer enkel en alleen een visueel karakter heeft. En de conceptuele kunst heeft aangetoond dat ook de idee, en niet noodzakelijk de materie centraal kan staan binnen de beeldende kunsten. Maar het is

---

<sup>20</sup> RENIERS, A (1998), p. 10.

bovenal in het ontstaan van een heuse symbiosekunst en -literatuur – als hedendaags equivalent voor het romantische Gesamtkunstwerk – dat de grenzen tussen beide disciplines voorgoed doorbroken worden. Dergelijke kunst- en literatuuruitingen vertrekken van

“een ontbinding van het medium dat in zijn geatomiseerde staat aansluiting vindt bij de vormelementen van een ander medium.”<sup>21</sup>

Dit impliceert meteen ook dat er in de twintigste-eeuwse kruisbestuiving tussen kunst en literatuur nauwelijks nog sprake is van ‘paragone’, maar wel van een vruchtbare dialoog tussen beeld en woord. Een louter tekstuele of semiotische benadering als bijsturing van Lessings *Laokoön* is niet voldoende; de inbreng van de kunstwetenschappen in het tot nu toe hoofdzakelijk door de literatuurwetenschap gedomineerde onderzoek lijkt mij dan ook meer dan wenselijk.

## **1.2. De woord-beeldcombinatie in de twintigste-eeuwse beeldende kunsten: het herdenken van de taal.**

Nu een aantal belangrijke lacunes op het theoretische terrein geïdentificeerd zijn, kunnen we wat dieper ingaan op de woord-beeldcombinatie in de beeldende kunsten. Over het gebruik van taal en literatuur als inspiratiebron voor de plastische kunst is uiteraard al heel wat gepubliceerd, maar met het doel van dit hoofdstuk voor ogen, lijkt het mij nuttig om de belangrijkste tendensen hier nog eens op een rijtje te zetten.

Een eerste – en meteen ook de meest voor de hand liggende – tendens is het aanwenden van een literair werk als inspiratiebron voor het creëren van een kunstwerk. Het kunstwerk vormt dan de plastische weergave van een scène of een personage uit een gedicht, een roman, een theaterstuk, een mythe, een bijbelverhaal, enzovoort. Deze strekking binnen de woord-beeldcombinatie in de beeldende kunsten heeft zoals genoegzaam bekend een ellenlange geschiedenis achter de rug; de keuze voor literaire thema's en motieven is immers zo oud als de kunst zelf. En ook al is deze tendens in de moderne en hedendaagse kunst heel wat minder populair, of althans minder uitgesproken aanwezig dan bij de oude meesters, het is doorgaans hier waar men aan denkt wanneer het over de invloed van de literatuur in de plastische kunsten gaat.

---

<sup>21</sup> RENIERS. A (1998), p. 17.

Vooraf in de negentiende eeuw bleek de keuze voor een literair onderwerp bijzonder populair en het is vaak deze kunst – met het werk van de Britse prerafaëlieten op kop – die nog steeds tot de verbeelding spreekt. De huidige fascinatie voor dit facet van de negentiende-eeuwse kunst is dan ook niet erg verwonderlijk als men bedenkt dat, in de context van de vanaf circa 1850 gestarte ontvoogdingsstrijd van de kunst ten opzichte van de literatuur, de relatie tussen de twee disciplines voorgoed zal veranderen. De geïllustreerde drukken van, bijvoorbeeld, William Morris (1834-1896) en de Kelmscott Press spelen hier een cruciale rol in. De opgenomen tekeningen en gravures zijn niet puur illustratief; ze vormen een niet te verwaarlozen bijdrage aan het verhaal of het gedicht. Dergelijke geïllustreerde drukken zijn immers opgevat als een soort Gesamtkunstwerk; het negeren van de illustraties betekent dat er afbreuk wordt gedaan aan de inhoud van het boek. Ook voor Dante Gabriel Rossetti's (1828-1882) grafisch werk bij *Goblin Market and Other Poems* (1862, Fig. 2) van zijn zus Christina (1830-1894) bijvoorbeeld, of voor John Tenniels (1820-1914) illustraties bij Lewis Carrolls (1832-1898) *Alice in Wonderland* (1896) geldt hetzelfde principe.

De evolutie van loutere afbeelding naar bijdrage aan het verhaal of het gedicht in de zelfstandige beeldende kunst kan toegelicht worden aan de hand van één van de bekendste voorbeelden in de negentiende-eeuwse Britse kunst: *The Lady of Shalott* (1888, Fig. 3) van John William Waterhouse (1849-1905) bij het gelijknamige gedicht van Alfred, Lord Tennyson<sup>22</sup> (1832 en 1842). Zo komt het motief van de uitdovende kaarsen als symbool voor het uitdovende levenslicht in de desbetreffende passage van het gedicht helemaal niet voor.<sup>23</sup> De introductie van het kaarsenmotief is een toevoeging waarmee de schilder uitstijgt boven het niveau van de artistieke vrijheid ten opzichte van het gedicht en op die manier een heuse bijdrage levert aan zijn literaire onderwerp. In de tweede helft van de negentiende eeuw ontstaat er stilaan een dialoog tussen beide zusterdisciplines waarbij het kunstwerk niet langer als een illustratieve verduidelijking bij, maar als een verdere verdieping van het verhaal beschouwd kan worden.

Hoewel er in de hierboven geschetste tendens reeds een belangrijke aanzet geleverd is naar de ontvoogding van de beeldende kunsten tegenover de literatuur, blijft het narratieve nog steeds van doorslaggevend belang voor de kunst. Met de eerste stappen richting het ontstaan van de abstracte kunst aan de vooravond van de twintigste eeuw zal hier langzaam maar mee gemaakt worden, wat meteen impliceert dat de wisselwerking tussen kunst en literatuur in de beeldende kunsten een nieuwe gedaante zal aannemen. Om een al te eenzijdige visie op de hedendaagse bestuifbegeerte te vermijden mag het onderzoek dus niet beperkt blijven tot het

---

<sup>22</sup> (1809-1892)

<sup>23</sup> TENNYSON A. Lord *The Lady of Shalott*, 'Part four', verzen 123-140. Cf. Appendix B.

gebruik van literaire thema's en motieven in de kunst. Met het herdefiniëren van de beeldende middelen en het introduceren van een fundamenteel gewijzigde blik op de mens en de wereld in de moderne kunst heeft de keuze voor een literaire thematiek plaatsgemaakt voor een onderzoek naar de bruikbaarheid van literaire middelen en technieken voor het eigen medium. En het middel bij uitstek van de literatuur is, uiteraard, de taal.

Het tweede stadium in de ontwikkeling van de woord-beeldcombinatie in de hedendaagse kunst wordt gekarakteriseerd door een aftasten van de mogelijkheden van het woord en de taal binnen de beeldende kunsten. Strictu sensu gaat het hier niet om een echte kruisbestuiving tussen kunst en literatuur; desalniettemin kan deze tweede fase niet genegeerd worden gezien zij van cruciaal belang is voor het verdere verloop van de twintigste-eeuwse bestuifbegeerte.

Zoals hierboven reeds vermeld is het letterlijk binnenbrengen van de taal, of beter gezegd van het talige teken, in de kunst aldus onlosmakelijk verbonden met het kader waarin de abstracte kunst is ontstaan. Aan de vooravond van de twintigste eeuw bleken de conventionele beeldende middelen die de schilderkunst eeuwenlang gedomineerd hadden immers niet langer te voldoen om de onrust en de onzekerheden, maar ook de haast onstuitbare hoop uit te drukken die de talrijke vernieuwingen op technologisch, sociaal, economisch en politiek vlak en het daarmee gepaard gaande drastisch veranderende wereldbeeld teweeg hadden gebracht. Kunstenaars als Claude Monet (1840-1927), Georges Seurat (1859-1891), Paul Cézanne (1839-1906) of Henri Matisse (1869-1954) gingen elk op hun eigen manier op zoek naar nieuwe technieken om hun gewijzigde kijk op de werkelijkheid te verbeelden. Het tijdperk van de -ismen – van symbolisme over pointillisme, impressionisme en expressionisme tot kubisme – werd gekenmerkt door een steeds verder doorgedreven onderzoek naar nieuwe manieren van kijken naar de realiteit en naar methodes om die veranderende kijk te vertalen op artistiek vlak. Binnen deze stromingen werd het pad geëffend voor de abstracte kunst die uiteindelijk met het werk van kunstenaars als Robert Delaunay (1885-1941), Kasimir Malevitsj (1878-1935) en Vassily Kandinsky (1866-1944) haar intrede deed en de aanblik van de plastische kunst voor altijd zou veranderen. Vorm, kleur, lijn en compositie stonden niet langer in dienst van de figuratie, maar werden zelfstandige beeldende elementen met elk een eigen, en vooral, niet aan conventies gebonden betekenis. Bovendien werden ook extra-artistieke componenten, zoals taal, van hun traditionele betekenislagen ontdaan om vervolgens radicaal te worden geherdefinieerd binnen de grenzen van de plastische kunsten. Zoals genoegzaam bekend, is het kubisme in dit opzicht van onnoemelijk groot belang geweest. Kunstenaars als Pablo Picasso brachten in synthetisch kubistische werken als *Nature Morte avec siège de chaise* (1912, Fig. 4) de talige realiteit letterlijk binnen in de schilderkundige werkelijkheid

door middel van stukjes krant, etiketten van wijnflessen of flarden van advertenties die aanvankelijk worden nageschilderd, maar uiteindelijk in het kunstwerk worden gekleefd.

Het bijeenprokkelen van knipsels of snippers om die als plastisch materiaal te gebruiken was uiteraard ook een belangrijke tendens binnen het dadaïsme. Kurt Schwitters' (1887-1948) 'Merzbilder' of Carlo Carrà's (1881-1966) 'vrije woordschilderijen' zoals diens *Patriotic Celebration* (1914, Fig. 5) vormen hier mooie voorbeelden van. Het dadaïsme levert overigens niet alleen in dit opzicht een bijdrage aan de ontwikkeling van de hedendaagse bestuifbegeerte; ook André Bretons (1896-1966) introductie van de 'écriture automatique' in de poëzie en de samenwerkingsverbanden tussen kunstenaars en dichters in het Cabaret Voltaire (Fig. 6) zijn in dit opzicht van cruciaal belang

Bovendien bleef het herdefiniëren van de taal binnen de beeldende kunsten niet alleen tot het materiële aspect beperkt. Met de opkomst van het surrealisme heeft het artistieke spel met de taal immers een geheel nieuwe dimensie gekregen. 'Het verraad van de beelden', zoals het door René Magritte (1898-1967) omschreven werd, heeft het traditioneel benoemende karakter van de titel radicaal ondergraven. In de plaats daarvan reikt Magritte de kijker een mentale arena aan waarin woord, beeld en werkelijkheid elkaar in vraag stellen en uitdagen. Op die manier ontstaan 'vruchtbare paradoxen' die de toeschouwer aan het denken zetten over de zin van benoeming, mimesis en betekenisvorming. (Fig. 7)

Een derde tendens binnen de twintigste-eeuwse woord-beeldcombinatie manifesteert zich volledig op het vlak van de techniek en de expressie. In navolging van het lijnautomatisme Paul Klee (1879-1940, Fig. 8), Bretons hierboven reeds vermelde 'écriture automatique' en een sterke invloed van de Oosterse kalligrafie werd de schriftuur in de teken- en schildertechniek geïntroduceerd. De gestuele schilder- en tekenkunst is het domein bij uitstek voor samenwerkingsprojecten tussen schilders en dichters zoals de gezamenlijke woordschilderijen die binnen de context van de Cobra-beweging ontstaan (Fig. 9). En ook dubbelkunstenaars zoals Christian Dotremont (1922-1979, cf. zijn 'logogrammes', Fig. 10) of Henri Michaux (1899-1984, Fig. 11) laten zich op dit vlak niet onbetuigd. Daarenboven heeft introductie van het talige teken samen met het gestuele schilderen of tekenen haar stempel gedrukt op de ontwikkeling van de schilder Kunstige abstractie. Zo kunnen kunstenaars als Bradley Walker Tomlin (1899-1953, Fig. 12) en Mark Tobey (1890-1976, Fig. 13) als grondleggers beschouwd worden voor de expressieve schilderij van iemand als Jackson Pollock (1912-1956, Fig. 14). En gezien de groeiende belangstelling voor de abstracte kunst in de poëzie van de tweede helft van de twintigste eeuw wordt op die manier zelfs een heuse cirkelbeweging gemaakt in de hedendaagse kruisbestuiving

tussen de twee disciplines: het poëtische taalteken dat mee aan de basis ligt van het ontstaan van de abstracte kunst keert terug naar de dichtelijke taal.

Een vierde tendens spitst zich toe op het gebruik van de tekst en het woord als beeld, met als uitloper daarvan het gebruik van de literatuur als readymade. Het woord als dusdanig, en niet het woord op bijvoorbeeld een krantenknipsel, wordt hier als teken, beeld of motief rechtstreeks opgenomen in het kunstwerk. Het woord wordt synoniem met de plastische beeldtaal. De taal, of het talige teken, maakt dus niet louter deel uit van de materie of de techniek, maar wordt als een beeldteken in het werk geïntroduceerd en wordt op die manier volkomen plastisch in plaats van benoemend of beschrijvend. Zo wordt een onmiskenbaar poëtische dimensie aan het kunstwerk toegekend die heel dicht aanleunt bij de dichtelijke beeldtaal, maar die desalniettemin volledig plastisch is en blijft.

Door het gebruik van poëtische woordbeelden is deze vierde tendens heel nauw verbonden met de vorige beweging. Het belangrijkste verschil tussen de twee is echter dat de geste – het expressieve gebaar waarmee het talige teken op de drager wordt aangebracht en dat een essentieel deel uitmaakt van de inhoud van het kunstwerk – hier volledig ontbreekt. Een duidelijk voorbeeld hiervan zijn de talige sculpturen van Guido Rombouts (°1949) en Monica Droste (1958-1998). Zo bestond *Alfabet*, hun imposante installatie in de Leuvense Universiteitsbibliotheek (1992, Fig. 15), uit industrieel vervaardigde taalachtige tekens die echter elke band met de gestuele expressie van het plastisch geworden schrijfproces verloren hebben. Wat hier daarentegen centraal staat is de dialoog tussen het talige beeldkarakter van de sculptuur en haar omgeving: enerzijds de bibliotheek als fysieke veruitwendiging van het leesproces en als verzamelplaats bij uitstek van taaluitingen en anderzijds het exuberante lijnenspel van de neogotische architectuur.

Onder deze vierde tendens kan een bijzonder breed scala aan kunstwerken ondergebracht worden. Om het globale overzicht evenwel niet te verliezen in een eindeloze opsomming van kunstwerken, komen hier slechts een beperkt aantal typerende voorbeelden aan bod.

Een voorbeeld van een kunstwerk waar het woord tot sculpturale beeldtaal verheven wordt, is Bruce Naumans (°1941) *Violins, Violence, Silence* (1981-82, Fig. 16). Naumans lichtsculptuur bestaat immers niet uit een figuratieve noch een abstracte voorstelling, maar uit de in neonlampen gevormde fonetisch verwante, maar qua betekenis sterk uiteen liggende woorden ‘violins’, ‘violence’ en ‘silence’. In dit werk laat Nauman de voorstelling bovendien samenvallen met het poëtische taalspel van de titel. Op die manier gaat hij dus een stap verder dan Magritte, die de titel of het opschrift doorgaans tegenover de voorstelling plaatst. Door de toeschouwer niet alleen een

talig spel over benoeming (titel of opschrift) en mimesis (voorstelling) aan te bieden, maar door die vraagstelling verder uit te diepen op het vlak van de artistieke beeldvorming. Ook Jenny Holzer (°1950) bedient zich van de tekst als beeldtaal. In haar beeldbepalende installaties in stadskernen op of monumentale gebouwen laat zij het per definitie statische en onveranderlijke geschreven woord beweeglijk worden. De lichtkranten die Holzer aanbracht in het New Yorkse Guggenheim (1989-90, Fig. 17), bijvoorbeeld, sturen de ogen van de bezoeker niet alleen met behulp van de taal langs de circulaire architectuur, ze kunnen hem door de confronterende inhoud ook aan het denken zetten over de normen en waarden van de kapitalistische maatschappij.

Het gebruik van tekst als beeldtaal blijft uiteraard niet beperkt tot driedimensionale kunst. De schilderkunst van Walter Swennen (°1946), bijvoorbeeld, wordt gekenmerkt door een harmonieuze combinatie van woorden en beelden, waarbij het woord op een even schetsmatige manier op de drager is aangebracht als de picturale voorstelling (Fig. 18a).<sup>24</sup> En Carlo Mistiaen (°1965) heeft met zijn *Bombardement der idealen* (1991, Fig. 18b) een werk gecreëerd dat wel heel dicht in de buurt komt van de visuele poëzie.

Een aansporing om anders te kijken en om stil te staan bij de macht van het woord zoals die zich in het werk van Jenny Holzer manifesteert, vindt men ook terug bij het gebruik van literatuur als readymade. Zo staat de Britse kunstenaar John Latham (°1921) bekend voor zijn ‘Skoob Towers’, de boeksculpturen die hij in de loop van 1964 creëerde en na voltooiing bij wijze van artistiek-politiek statement ritueel verbrandde. Eén van zijn meest fascinerende werken is echter het schilderij met de veelzeggende titel *Seein’s Believin’* (1961, Fig. 19) waarbij hij boeken vastgemaakt op doek gedeeltelijk overschilderd heeft. Het onleesbaar geworden woord krijgt hier de kernachtige kracht van het beeld toegemeten. Dit laatste geldt evenzeer voor het recent door het SMAK aangekochte *Pense-Bête* van Marcel Broodthaers (1963, Fig. 20). Broodthaers kieperde – na de ontgoocheling die zijn carrière als dichter hem opleverde – een kom gips over een aantal onverkochte exemplaren van zijn vierde bundel en begon met die daad een bijzonder succesvolle en invloedrijke loopbaan als beeldend kunstenaar. De schijnbaar onophefbare strijd tussen woord en beeld, tussen vorm en inhoud die in zijn eerste sculptuur al prominent aanwezig is, zal zijn hele oeuvre blijven bepalen. Ook in *La Salle Blanche* (1975, Fig. 21) – zowat zijn bekendste werk – staat deze confrontatie centraal.

In een vijfde tendens wordt opnieuw aansluiting gezocht bij de eerste beweging, maar het gebruik van de literatuur als thema voor het kunstwerk is hier finaal anders dan in bijvoorbeeld

---

<sup>24</sup> Hoewel het resultaat de gestuele schriftuur soms bijzonder dicht benadert, staat bij Swennen niet de plastische weergave van het schrijven centraal, maar wel het schetsen van de kunstenaar.



de negentiende-eeuwse kunst. Werken die binnen deze beweging ontstaan dragen dan ook duidelijk de sporen van (de taalopvattingen uit) het werk van Art and Language of van de conceptuele kunst van Joseph Kosuth (°1945). Dit betekent dat het concept of de idee achter het literaire oeuvre hier als inspiratiebron fungeert en niet een personage of een scène uit het literaire werk. David Salle's (°1952) *Tennyson* (1983, Fig. 22), bijvoorbeeld, combineert de brave burgerlijke idealen van de Victoriaanse 'poet laureate' met referenties naar het vrouwelijke naakt in de kunstgeschiedenis en het eclectische oeuvre van Jasper Johns<sup>25</sup> (°1930). En in *When Dickinson Shut her Eyes – For Felix No. 886* (1993, Fig. 23) plaatst Roni Horn (°1955) een gedicht van Emily Dickinson (1830-1886) op metalen staven. Door de kijker/lezer telkens andere houdingen te laten aannemen om het gedicht te lezen, legt Horn de link tussen haar eigen artistieke gedachtegoed en de poëzie van Dickinson.

Schematisch kunnen we de tendensen die de woord-beelrelatie in de beeldende kunst kenmerken als volgt voorstellen:

THEMATISCH  
traditioneel / conceptueel

TECHNISCH  
vb. gestuele  
schilderkunst

**WOORD-BEELDCOMBINATIE  
IN DE BEELDENE KUNST**

MATERIEEL  
vb. papiers collés,  
Merzbilder,

FORMEEL  
vb. taalteken als beeldteken

Hierbij moet evenwel opgemerkt worden dat de vermelde aspecten enkel de primaire kenmerken van het kunstwerk aanduiden. Zo bevatten readymades naast een formele, uiteraard ook een materiële en een conceptuele component. En bij het conceptueel-thematisch gebruik van een gedicht, wordt de tekst ook als plastische materie gebruikt. Vandaar de verbindingslijnen tussen de verschillende eigenschappen. Op die manier wordt een eenzijdige interpretatie van het kunstwerk in kwestie vermeden. Bovendien is dit een vlottend systeem; door zijn openheid wordt het mogelijk om nieuwe tendensen aan de bestaande toe te voegen.

---

<sup>25</sup> ARNASON H.H. en PRATHER M.F. (2004), p. 709.

### 1.3. Kruispuntpoëzie

Net zoals er over de woord-beeldcombinatie in de beeldende kunsten al heel wat gepubliceerd is, is er ook over de wisselwerking met de kunst in de poëzie al ontzettend veel verschenen. De lijst van dichters die op de één of andere manier rond plastische kunst gewerkt hebben is schier eindeloos. Paul van Ostaïen, Karel van de Woestijne (1878-1929), Hans Faverey (1934-1990), Hugo Claus (1929-2008), Rutger Kopland (°1934), Roland Jooris (°1936), Peter Verhelst (°1962) en Bernard Dewulf (°1960) zijn slechts enkele van de bekendste namen. Daarnaast zou er een interessante studie gemaakt kunnen worden van dubbelkunstenaars die de werkingsprincipes van de poëzie en de beeldende kunsten op onnavolgbare wijze trachten te verzoenen in hun oeuvre: Lucebert (1924-1994), Armando (°1929), Paul Snoek (1933-1981), ... Een dergelijk overzicht zou ons echter te ver leiden. Ook hier komt het er dus op aan om de belangrijkste tendensen die het gezicht van de hedendaagse kruisbestuiving hebben bepaald aan de hand van een aantal typevoorbeelden te identificeren.

Ten eerste is er het nauwelijks te onderschatten belang van groepen en tijdschriften waarin zowel dichters als kunstenaars aan bod komen. De basis voor die samenwerkingsverbanden moet opnieuw in de negentiende eeuw gezocht worden. Zo hebben de Britse 'Pre-Raphaelite Brotherhood' net zoals de 'Tachtigers' met de kunstenaarskolonie van Frederik van Eeden (1860-1932) en het tijdschrift *Van Nu en Straks* onmiskenbaar hun stempel op de twintigste-eeuwse kruisbestuiving gedrukt. Het tijdperk van de -ismen heeft, met andere woorden, ook in het poëzielandschap de fundamenten gelegd voor de hedendaagse bestuifbegeerte. Net zoals in de plastische kunst werden in de poëzie de grenzen van het eigen medium afgetast door de mogelijkheden van de beeldende kunsten voor de eigen discipline te verkennen.

In de loop van de twintigste eeuw komen die grenzen alsmaar meer onder druk te staan. Zo veroorzaakten de poëzievoorstellingen van het dadaïsme voor een ingrijpende herdefiniëring van de traditionele woord-beeldrelatie. En ook voor de gezamenlijke projecten van Cobra-kunstenaars en de Vijftigers is dit het geval. Bovendien hebben tijdens de voorbije eeuw tal van literaire tijdschriften aandacht besteed aan de woord-beeldrelatie. Het Engelstalige *Word and Image* vertolkt op dit vlak een voortrekkersrol. Maar ook in ons taalgebied hebben heel wat grote én kleine tijdschriften aandacht voor de wisselwerking tussen beide disciplines: *Tijd en Mens*, *Reflex*,

*De Tafelronde, De Nieuwe Stijl, Ruimten, Yang* om er maar een paar te noemen. Eén van de meest intrigerende moet ongetwijfeld het Nederlandse *Barbaber* geweest zijn dat als speeltuin fungeerde voor J. Bernlef (°1937) en K. Schippers (°1936). De vroege poëzie van Bernlef toont trouwens duidelijk aan dat de taalproblematiek van de avant-gardepoëzie uit de jaren vijftig en zestig bijzonder gelijkaardig is aan het worstelen met de traditionele materialen en technieken van de toenmalige beeldende kunsten. Zo schrijft hij in *Conference in de oude taak*:

ik omhels de woorden als rook  
licht en zonder verplichting  
niet omdat ik ze liefheb  
maar ze in mijn weg staan  
er is geen ontkomen aan.  
met mijn neus op een woord gedrukt  
laat het zetsel los  
en raak ik verward in de snorren  
en de baarden van de taal.<sup>26</sup>

Zowel Bernlef als Schippers gaan daarom op zoek naar plastische middelen om hun eigen poëziemonsters te bezweren. Ze vinden die onder andere bij de readymades van Marcel Duchamp, maar waar Schippers voor de integratie van bestaande krantenberichten in zijn poëzie kiest<sup>27</sup>, vertaalt Bernlef het readymade-concept naar de poëtische beeldtaal:

Terugkerend naar zijn cello herkent  
Gregor Piatigorsky zijn instrument  
niet meer. 'Een meubelstuk, denk ik;  
nooit eerder gezien.'

Een paar jaar nadien zendt de nu  
beroemde ex-cellist naar een ex-  
positie te Parijs een cello,  
'muzikaal dressoir' genaamd.

Toen de ex-cellist Gregor Piatigorsky  
in 1913 een cello tot kunstwerk koos  
legde hij daarmee de basis voor  
een geheel nieuwe richting in de kunst.<sup>28</sup>

De introductie van de readymade heeft aanzienlijke gevolgen gehad voor de experimentele poëzie van de tweede helft van de twintigste eeuw. En ook vandaag grijpen sommige dichters nog terug naar de kunstopvattingen van Duchamp. Zo bestaat 'Indringend lezen volgens dr. Drop' van K.

---

<sup>26</sup> BERNLEF J. (1997), p. 27. Cf. Appendix B.

<sup>27</sup> Bijvoorbeeld in 'Lijn door tekst', dat een herneming is van het gedicht 'Lijn' en bestaat uit een krantenbericht en een getekende lijn. SCHIPPERS K. (2003), pp. 64-65. Cf. Appendix B.

<sup>28</sup> 'Ready-made', BERNLEF J. (1997), pp. 138. Cf. Appendix B.

Michel (°1958)<sup>29</sup> uit een fragment dat woordelijk is overgenomen uit de schoolpoëtica van dr. W. Drop en drs. J.W. Steenbeek (1970). Het gaat hier niet om een citaat, want dat zou impliceren dat Michel de passage aanhaalt als bewijs of voorbeeld binnen zijn dichterlijke betoog. K. Michel heeft de tekst echter niet ingelast in zijn gedicht; de passage is het gedicht. De dichter heeft de tekst uit zijn oorspronkelijke, alledaagse omgeving (de schoolpoëtica) gehaald om hem vervolgens in een artistieke (hier poëtische context) te plaatsen. En net zoals Duchamp zijn urinoir kantelde en signeerde om er zijn *Fountain* (1917) van te maken, heeft Michel de oorspronkelijke tekst in verzen opgedeeld en in een dichtbundel geplaatst.<sup>30</sup>

Groepen en tijdschriften vormen overigens niet alleen de plaats bij uitstek om informatie uit te wisselen tussen de twee zusterdisciplines; ze zijn eveneens de broedplaats voor de bestuifbegeerte in de hedendaagse poëzie. De steeds talrijker wordende tentoonstellingsprojecten en publicaties waarvoor dichters en beeldend kunstenaars – vaak in opdracht van een literair tijdschrift – gaan samenwerken getuigen hiervan. *De XXIII*, de publicatie van alle tot dan toe verschenen cross-overkaternen uit *DWB* ter gelegenheid van het honderdvijftigjarig bestaan van het tijdschrift, wil op dit vlak toonaangevend zijn.<sup>31</sup> De titel verwijst dan ook niet toevallig naar de legendarische kunstenaarsgroep *Les XX*. Dergelijke publicaties hebben doorgaans een behoorlijk vernieuwend karakter; iets wat van de bij het grote publiek geliefde poëziesomers zoals die van Watou nauwelijks gezegd kan worden. De meeste edities blijken het immers bijzonder moeilijk te hebben om de begaanbare paden van de woord-beeldrelatie te verlaten en creëren daarom nauwelijks een dialoog tussen beide disciplines.

Een tweede aspect van de tekst-beeldrelatie is het domein van de visuele poëzie. In de 'letterklankbeelden' van Theo van Doesburg (1883-1931), in het werk van de hierboven al aangehaalde K. Schippers, maar ook in dat van Paul de Vree (1909-1982) of Mark Insingel (°1935) worden de werkingsprincipes van de beeldende kunst niet alleen naar de poëtische taal vertaald, maar worden ze bovenal grafisch uitgewerkt. De bekendste voorbeelden van visuele of concrete poëzie moeten evenwel de modernistische gedichten van Paul van Ostaijen en Guillaume Apollinaire (1880-1918) zijn.

In de visuele poëzie wordt de ruimte letterlijk in het gedicht binnengebracht. Op die manier krijgt de poëtische beeldtaal er een geheel nieuwe dimensie bij en wordt Lessings strikte grens tussen poëzie en beeldende kunst onverbiddeijk onderuitgehaald. De ruimtelijkheid binnen de visuele poëzie kan zich op drie verschillende vlakken uiten.

---

<sup>29</sup> MICHEL K. (2003), pp. 20-24. Cf. Appendix B.

<sup>30</sup> Dit is een verdere uitwerking van VAESSENS Th. en JOOSTEN J. (2003), pp. 15-16. In de analyse van Drop en Steenbeek gaat het om *band o.a.* van Gerrit Kouwenaar.

<sup>31</sup> Voorwoord van hoofdredacteur Hugo Bousset in BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), pp. III-VI.

Ten eerste kan zij gevisualiseerd worden op het vlak van de typografie. Dit betekent dat woorden waarop qua betekenis of uitspraak meer nadruk hoort te liggen in een opvallendere lettergrootte of -soort worden weergegeven. Op die manier wordt het auditieve karakter van de poëzie ook op de bladspiegel zichtbaar. Klankritme en grafisch beeld worden met elkaar verenigd in een ritmische typografie. Paul van Ostaijens bundel *Bezette stad* (1921)<sup>32</sup> vormt hier wellicht het duidelijkste voorbeeld van.

Een tweede vorm van ruimtelijkheid in de visuele poëzie doet zich dan weer voor op het niveau van de bladschikking. In Van Ostaijens 'F. Jespers schildert een haven'<sup>33</sup>, bijvoorbeeld, zijn het niet zozeer de aparte woorden die door middel van een verschillende typografie visueel worden voorgesteld, maar wel de strofes die als geheel anders gelay-out zijn.

Net zoals de tweede doet ook de derde vorm zich op het niveau van de bladschikking voor. Maar waar het bij het vorige type nog steeds om een vrij herkenbare tekst ging, wordt in deze derde vorm de beeldtaal van de plastische kunsten geïntroduceerd. Op die manier ontstaan figuurgedichten of calligrammen. Dit betekent dat de woorden, verzen of strofen de vorm aannemen van wat ze beschrijven of van waar ze naar verwijzen. Zo stellen de strofen in Apollinaire's 'La Mandoline et l'oeillet et le bambou'<sup>34</sup> respectievelijk een mandoline, een anjer en een bamboestengel voor. Een tweede mogelijkheid bestaat erin dat de woorden volledig vervangen worden door beelden (tekeningen of foto's) zoals in heel wat gedichten van K. Schippers het geval is.

De visuele poëzie onderscheidt zich echter niet alleen op het grafische of vormelijke vlak van de traditionele poëzie. Wat de kruisbestuiving met de plastische kunsten betreft, doet er zich ook op het inhoudelijke vlak een opvallend verschil voor. In tegenstelling tot de visuele poëzie die haar wortels in de moderne kunst heeft en daarom – net als het leeuwendeel van de twintigste-eeuwse avant-gardepoëzie – ook op inhoudelijk vlak voor de moderne kunst kiest, wordt in de traditionele en vooral de neoromantische poëzie doorgaans inspiratie gezocht bij oude meesters. Leonard Nolens' (°1947) 'Kunstgeschiedenis' vormt hier een sprekend voorbeeld van:

Heeft er één zoveel te zeggen over kunst als wij?  
Ik bedoel natuurlijk kunst die pakt, zo van die ouderwetse,  
Schilders die hun vlees verminken om ons oog te troosten,  
Beeldhouwers die met hun kindsbeen beitelen aan ons profiel,  
Kortom, archeologen die diep in de wolken wroeten naar ons.  
Heeft er één zoveel te zeggen over ons als kunst?<sup>35</sup>

---

<sup>32</sup> BORGERS G. (2006), pp. 119-131. Cf. Appendix B.

<sup>33</sup> PORTEMAN K. en BREMS H. (1982). Cf. Appendix B.

<sup>34</sup> DECAUDIN M. (2000), p. 167. Cf. Appendix B.

<sup>35</sup> NOLENS L. (1998). Cf. Appendix B.

We kunnen dan ook stellen dat de twintigste-eeuwse kunst gedurende lange tijd het speelterrein is geweest van de literaire avant-garde. Zo haalde Paul van Ostaïen inspiratie bij zijn modernistische kunstenaarsvrienden, De Vijftigers bij de Cobra-beweging en dichters als Roland Jooris bij het nieuw-realisme van kunstenaars als Roger Raveel (°1921). Het is pas in de hedendaagse kruisbestuiving dat die tendens voorgoed de rug zal worden toegekeerd.<sup>36</sup>

De belangrijkste tendens voor de huidige bestuifbegeerte moet ongetwijfeld het sinds de klassieke oudheid populaire genre van de beeldpoëzie zijn. De beeldpoëzie vormt dan ook het onderwerp van talloze poëziestudies, overzichtswerken én salontafelboeken. In de loop van de twintigste eeuw heeft het beeldgedicht evenwel een aanzienlijke evolutie doorgemaakt. De best bruikbare typologie werd, mijns inziens, opgesteld door Odile Heynders<sup>37</sup>. Zij vertrekt van de studies van Brems, Van Deel en Van Gorp en vult die vervolgens aan met een nieuw type beeldpoëzie. Op die manier ontstaat een vierledige typologie waarin een onderscheid gemaakt wordt tussen het gedicht dat geschreven is naar aanleiding van één schilderij, het beeldgedicht dat een (deel van een) oeuvre van een kunstenaar in de poëtische taal verwoordt, het gedicht waarin een fictief kunstwerk centraal staat en het nieuwe type waarin “twee vormen van representatie, schilderen én schrijven, ‘door elkaar heen’ gebruikt”<sup>38</sup> worden.

Het beeldgedicht dat geschreven is naar aanleiding van één schilderij of kunstwerk is de meest klassieke vorm van beeldpoëzie. Het kunstwerk wordt door de dichter uitvoerig beschreven en doorgaans ook becommentarieerd. Het bekendste voorbeeld, dat zowel door Heynders als door Heffernan<sup>39</sup> als prototype beschouwd wordt voor de twintigste-eeuwse beeldpoëzie, is W.H. Audens (1907-1973) ‘Musée des Beaux-Arts’.

In de tweede vorm, het cumulatieve beeldgedicht, wordt geprobeerd om een totaalindruk op te roepen van een kunstenaarsoeuvre of althans van een deel ervan. De dichter kan dit doen door ofwel de kernidee van dat oeuvre in de poëtische taal te vatten, ofwel door zijn eigen indruk van dat oeuvre in een gedicht te verwoorden. Paul Celans (1920-1970) gedichten over Constantin Brancusi in zijn bundel *Lichtzwang* (1970) worden door Heynders als voorbeeld besproken.

Het derde type beeldgedicht, het fictieve beeldgedicht, concentreert zich rond een denkbeeldig kunstwerk dat door de dichter in zijn poëzie wordt gecreëerd. Odile Heynders illustreert dit ondermeer aan de hand van Paul Rodenko’s (1920-1976) ‘Het beeld’ uit de bundel *Orensnijder, tulpensnijder* (1975). Bij de drie hier vernoemde vormen van beeldpoëzie gaat het telkens om een

---

<sup>36</sup> Cf. hoofdstuk 3 voor een verdere uitwerking hiervan.

<sup>37</sup> HEYNDERS O. (2001), pp. 359-368.

<sup>38</sup> Idem, p. 359.

<sup>39</sup> Cf. supra. HEFFERNAN J.A.W. (1993), p. 7-8.

interpretatie van het kunstwerk in de dichterlijke taal. Met andere woorden, het is de visie van de dichter op het kunstwerk die primeert en niet het kunstwerk als dusdanig.

In het vierde type beeldpoëzie dat Heynders introduceert is dit veel minder het geval; de dichter probeert immers beeldend kunstenaar te worden in zijn poëzie. Het gaat hier om gedichten waarin “dichters hun best [doen om] te schilderen en (...) de handelingen van een schilder zo dicht mogelijk te benaderen. Deze dichters verven met woorden.”<sup>40</sup> Ze gaan dus een stap verder dan het louter beschrijven en verklaren van een al dan niet bestaand kunstwerk of oeuvre. De schildertechniek wordt gethematiseerd, getransponeerd naar de dichterlijke taal en geïnterpreteerd. “Hier is geen ‘poëtische’ thematiek (reflectie op het dichterschap) aan de orde, maar een ‘picturale’ (reflectie op het schilderschap).”<sup>41</sup> En de beste manier voor de dichter om te schilderen is door kleuren te gebruiken, net zoals Pierre Kemp (1886-1967) doet in de door Heynders uitvoerig besproken bundel *Engelse verfdoo's* (1956).

Hoe verrijkend en vernieuwend Heynders' benadering van het beeldgedicht ook is, haar studie betekent geenszins een sluitstuk voor het onderzoek. Ook hier kan een inbreng van de kunstwetenschappen voor een verdere verdieping en nuancering zorgen. Door zowel de kunstgeschiedenis als de actuele kunst – zoals reeds gezegd is de twintigste-eeuwse kunst vandaag niet langer het terrein van de literaire avant-garde – bij het onderzoek te betrekken wordt het perspectief immers aanzienlijk verbreed. Daarnaast lijkt het mij aangewezen om ook de hedendaagse poëzie (in plaats van grijze muis Pierre Kemp) in de typologie op te nemen, gezien zij veelal op een andere manier omgaat met plastische bronnen. Zo kan enerzijds het vierde type beeldgedicht enigszins genuanceerd worden, en kan er anderzijds een vijfde type aan de onderverdeling worden toegevoegd.

Bij het vierde type gaat het immers om een typisch letterkundige interpretatie van wat schildertechniek inhoudt (en waarom zou het eigenlijk bij schilderkunst moeten blijven?). Schilderen bestaat uiteraard uit veel meer dan wat kleuren met een penseel op een doek aanbrengen en dat lijkt Heynders hier – wellicht onder invloed van het door haar gekozen voorbeeld – eventjes uit het oog te verliezen. Door niet alleen de kunstwetenschap, maar ook de hedendaagse poëzie bij het onderzoek te betrekken kan dit probleem in grote mate opgelost worden. De vraagstellingen in de poëzie van vandaag zijn anders dan in die van de nu vergeten Kemp. De dichter gaat bijgevolg ook anders om met de beeldende kunst. Bij dichters als Bernard Dewulf gaat het niet zozeer om ‘verven’ en ‘inkleuren’. Het gaat niet louter om het representeren van de zichtbare picturale bovenlaag in de poëtische taal, maar wel om het vertalen van de blik

---

<sup>40</sup> HEYNDERS O. (2001), p. 364.

<sup>41</sup> Idem, p. 367.

van de kunstenaar, van zijn houding tegenover de werkelijkheid en van de artistieke keuzes die hij maakt in de taal van het gedicht.<sup>42</sup>

Vanuit eenzelfde invalshoek kan bovendien een vijfde vorm van beeldpoëzie aan het overzicht worden toegevoegd. Binnen dit nieuwe type ontstaat een hechte symbiosevorm op het kruispunt tussen kunst en poëzie waarbij de kunst en de kunsttechniek uitstijgen boven het niveau van een loutere inspiratiebron voor het gedicht. Beschrijving en toelichting – typisch voor het traditionele beeldgedicht – maken hier plaats voor een rechtstreekse en wederzijdse bevraging en ontmoeting. Het resultaat van dat vraaggesprek kan verschillende vormen aannemen. Het eenrichtingsverkeer van kunstwerk naar gedicht wordt aldus vervangen door een kruispunt waarbij de armen de verschillende poëtische verschijningsvormen van de kruisbestuiving symboliseren. Vormen van deze ‘kruispuntpoëzie’ vinden we onder andere bij de hierboven reeds vermelde samenwerkingsprojecten tussen hedendaagse kunstenaars en dichters. Gedichten die op die manier tot stand zijn gekomen, zijn immers niet louter uit de pen van de dichter ontstaan, maar vanuit een vruchtbare dialoog tussen kunstenaar en dichter. Ook Jan Lauwereyns’ (°1969) ‘Wie is bang?’-cyclus uit *Blanke Verzen* (2001)<sup>43</sup> of *Het kleine museum* (2001) van Stefan Hertmans<sup>44</sup> kunnen als kruispuntpoëzie beschouwd worden.

In tegenstelling tot de vier vorige types gaat het bij de kruispuntpoëzie niet zozeer om de representatie, maar wel om de presentatie van een kunstwerk of een artistieke idee in de poëzie. Het gedicht wordt hier dus niet geschreven naar aanleiding van een kunstwerk, maar ontstaat in samenspraak of zelfs tegelijkertijd met het kunstwerk. De poëtische taal wordt niet gebruikt om het kunstwerk te beschrijven, maar wel om wat eraan ten grondslag ligt te vatten in poëzie. Dit impliceert meteen dat het hier niet noodzakelijk om een afgewerkt kunstwerk of -object hoeft te gaan, iets wat bij de vorige vier types wel een vereiste is. Deze nieuwe vorm speelt dus perfect in op het dynamische karakter van de actuele kunst. Het hedendaagse kunstwerk mag veelal niet vereenzelvigd worden met zijn uiterlijke verschijningsvorm. In heel wat gevallen is die verschijningsvorm immers niet statisch, maar veranderlijk.

Bovendien tracht de dichter in dit nieuwe type beeldgedicht de onderhuids aanwezige conceptuele vraagstellingen van de kunstenaar naar de eigen poëtica te vertalen. In tegenstelling tot het vierde type is er in de kruispuntpoëzie dus wel degelijk een poëtische thematiek aanwezig. Ze wordt echter, wegens de grote gelijkenissen tussen de vraagstellingen in de actuele kunst en poëzie, verweven met de picturale thematiek.

---

<sup>42</sup> Over Bernard Dewulf en de beeldende kunst in de bundel *Blauwzjiek*: VANDENBROUCKE J. (26 april 2006).

<sup>43</sup> LAUWEREYNS J. (2001), pp. 67-71. Cf. deel 2.

<sup>44</sup> HERTMANS S. (2006), pp. 783-797.



Deze vijfde vorm van beeldpoëzie flirt enigszins met de grenzen van wat een beeldgedicht hoort te zijn. Desalniettemin lijkt een dergelijke uitbreiding van de traditionele definitie mij aangewezen, vooral als men de aanwezigheid van de moderne en actuele kunst in de hedendaagse poëzie naar waarde wil schatten.

Bij wijze van samenvatting kan de bestuifbegeerte binnen de hedendaagse poëzie als volgt schematisch voorgesteld worden:

VORM	INHOUD
VISUELE POËZIE	BEELDPOËZIE
<ul style="list-style-type: none"> <li>- ritmische typografie</li> <li>- bladschikking</li> <li>- plastische beeldtaal</li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>- één bestaand kunstwerk</li> <li>- (deel van een) oeuvre</li> <li>- fictief kunstwerk</li> <li>- literair schilderen</li> <li>- kruispuntpoëzie</li> </ul>

#### 1.4. Kruispuntproza

Hoewel de band tussen de beeldende kunsten en de literatuur tot nu toe verreweg de meeste aandacht gekregen heeft in de poëzie en in studies over poëzie, mag in geen geval vergeten worden dat de visie op de plastische kunsten ook in de romanliteratuur een hele evolutie heeft doorgemaakt. In romans van voor de twintigste eeuw nemen de meeste auteurs immers een behoorlijk dominante positie in tegenover de beeldende kunsten. In het oeuvre van Émile Zola (1840-1902), bijvoorbeeld, wordt in niet mis te verstane bewoordingen duidelijk gemaakt aan welke eisen goede en smaakvolle schilderkunst moet voldoen.<sup>45</sup> Negentiende-eeuwse auteurs ontpoppen zich in hun romans vaak tot alwetende kunstcritici die de beeldende kunsten – en dan vooral de schilderkunst – enkel kunnen appreciëren indien zij voldoet aan de eisen van het Schone en zich te allen prijze ondergeschikt weet aan het narratieve kader van de roman. Beschrijvingen van en commentaren op kunstwerken staan ten dienste van de plot, vormen hoogstens een verdieping bij het verhaal, maar kunnen de plotstructuur of de personages nooit écht beïnvloeden. Bovendien zit het gros van de schilders of beeldhouwers die in dergelijke romans ten tonele gevoerd worden vastgeroest in het clichébeeld van het kunstenaarsgenie.

Tijdens het fin de siècle komt echter langzaamaan verandering in die bevoogdende en eenzijdige benadering van de plastische kunsten in de romanliteratuur. De schilderkunst fungeert niet langer enkel en alleen als illustratie bij de plot, maar kan vanaf nu een essentieel deel gaan

<sup>45</sup> Zie bijvoorbeeld de passage in *L'Assomoir* (1877) waarin het bonte gezelschap dat op het huwelijksfeest van Gervaise en Lantier uitgenodigd is, omwille van het regenweer, het Musée du Louvre bezoekt in plaats van de gebruikelijke braspartij aan te vatten.

uitmaken van het verhaal. Schrijvers gaan zich niet langer beperken tot commentaren, beschrijvingen en artistieke clichés, maar laten het plastische idioom de literaire taal binnensijpelen. Kunstenaarspersonages worden verder uitgediept en krijgen bijgevolg alle mogelijke menselijke karaktertrekken toegedicht die volledig kunnen indruisen tegen het vroeger zo bejubelde genieconcept. De kunstwerken die aan bod komen zitten niet langer verstrikt in de netten van het Schone en typisch plastische elementen als lichtwerking, textuur en kleurschakeringen staan niet louter in dienst van de ruimtebeschrijving, maar worden expressiemiddelen voor de gemoedstoestand en de denkwereld van de personages. Deze evolutie in de literatuurgeschiedenis wordt bij uitstek belichaamd door de Britse ‘Aesthetic Movement’ en het Franse symbolisme. Het mag geen toeval wezen dat in twee verschillende landen op nagenoeg hetzelfde moment en op een bijzonder gelijkaardige manier aandacht besteed wordt aan een verinnerlijkte, poëtische en subjectieve weergave van de werkelijkheid in zowel de literatuur als de beeldende kunsten én aan de correlatie tussen beide disciplines op basis van die realiteitsbeleving. Hoewel er nauwelijks sprake is van (h)echte samenwerkingsverbanden tussen kunst en literatuur, wordt – niet alleen door de kunstenaars en de auteurs zelf, maar ook door critici – sterk gehamerd op de wederzijdse beïnvloeding in beide disciplines. Daarenboven kende zowel het Britse ‘Aestheticism’ als het symbolisme van Paul Verlaine (1844-1896), Joris-Karl Huysmans (1848-1907), Maurice Maeterlinck (1862-1949) en Paul Gauguin (1848-1903) grote navolging in de rest van Europa; en dit niet alleen in de eigen tijd, maar zelfs tot diep in de twintigste eeuw. Zo vormen de kunsttheoretische geschriften van Charles Baudelaire, John Ruskins “Art for art’s sake”-credo, Joris-Karl Huysmans *À rebours* (1884) en de rijkelijk geïllustreerde drukken van William Morris niet alleen een belangrijke inspiratiebron voor de Belgische, Italiaanse of Russische eindnegentiende-eeuwse kunst en literatuur; ook twintigste-eeuwse kunstenaars als Joseph Kosuth (°1945) of schrijvers als Peter Ackroyd (°1949) hebben gretig uit het oeuvre van hun Franse en Britse voorvaders geput voor hun eigen werk. De symbolisten en de ‘Aesthetics’ hebben overigens niet alleen hun stempel gedrukt op het verdere verloop van de Europese kunst- en literatuurgeschiedenis als afzonderlijke disciplines, ze zijn boven alles van cruciaal belang geweest voor de band tussen de literatuur en de beeldende kunsten zoals die in de twintigste eeuw tot stand komt. En die verhouding is – zoals hierboven al werd aangegeven – fundamenteel verschillend van wat men er voordien onder verstond.

Het bekendste voorbeeld van deze kentering in de romanliteratuur moet ongetwijfeld de meesterlijke schandaalroman *The Picture of Dorian Gray* (1891)<sup>46</sup> van Oscar Wilde (1854-1900) zijn. Als belangrijkste exponent van de Britse ‘Aesthetic Movement’ speelt Wilde het hier klaar om op

---

<sup>46</sup> WILDE O. (1985).

sublieme wijze kunst en literatuur met elkaar te verweven tot een nieuw en origineel geheel. Basil Hallward, de schilder van het beruchte portret, is als kunstenaarspersonage ongeëvenaard in de negentiende-eeuwse literatuur en in de kunsttheoretische opvattingen die in het boek geëtaleerd worden, herkennen we veel van Wilde's eigen kunstkritiek en van die van zijn leermeesters Walter Pater (1839-1894) en John Ruskin (1819-1900). Bovendien doet het door Wilde's estheticisme doordrenkte universum waarin Dorian, Basil, Lord Henry en Sibyl Vane zich bewegen bijzonder plastisch aan. In *Dorian Gray* levert Wilde dan ook een eerste succesvolle poging om de beeldtaal van de plastische kunsten te transponeren naar de literaire taal van de roman, iets wat pas honderd jaar later overtroffen zal worden.

Ook in de eerste helft van de twintigste eeuw hebben heel wat romanschrijvers inspiratie geput uit de beeldende kunsten om hun eigen oeuvre kleur te geven. In de meeste gevallen gaat het echter niet om een verderzetting van wat tijdens het negentiende-eeuwse fin de siècle in gang was gezet, maar om fragmentaire verwijzingen naar kunstenaars of kunstwerken. Ook al gaat het veelal niet om een doorgedreven incorporatie van de artistieke beeldtaal in het literaire oeuvre zoals dat bij Wilde of Huysmans het geval was; het refereren aan de beeldende kunsten is desalniettemin finaal anders dan in de negentiende-eeuwse romans van pakweg Émile Zola. In tegenstelling tot de auteurs van het fin de siècle gaan hun twintigste-eeuwse collega's zich immers niet afzetten tegen het naturalisme, maar kiezen ze ervoor om de verworvenheden van de naturalistische roman samen met die van het symbolisme (en het estheticisme) te incorporeren in hun eigen literaturopvattingen. De roman blijft weliswaar als een onderzoeksinstrument voor de wereld en de mensheid fungeren, maar de semi-wetenschappelijke finaliteit die daar in het naturalisme aan gekoppeld wordt, maakt plaats voor de subjectiviteit en de metafysische dimensie van het symbolisme. De vastomlijnde, kenbare wereld waarin een individu functioneert staat niet langer centraal, maar maakt plaats voor de persoonlijkheid van de individuele mens en de manier waarop die persoonlijkheid gevormd en beïnvloed wordt. Eén van de gevolgen van die verschuiving is dat de aandacht voor de waarneming van de werkelijkheid, voor de zijnservaring van het individu in de wereld een steeds prominentere plaats inneemt in de romanliteratuur. Na het oorlogsgewoel van het begin van de twintigste eeuw blijken zowel de wereld als de mens niet zo vastomlijnd en kenbaar te zijn als men aanvankelijk had aangenomen. Men gaat twijfelen aan de eenduidige betekenis van begrippen als dé waarheid en aan de universele geldigheid van morele waarden. De mens verliest zijn grip op de wereld. Bovendien blijkt de literaire taal van de roman niet langer te voldoen om uitdrukking te geven aan de twijfel en de onzekerheden die dit drastisch veranderde mens- en wereldbeeld met zich mee heeft gebracht. Net zoals in de poëzie

en in de beeldende kunsten gaat men daarom op zoek naar nieuwe middelen om te beschrijven wat in de eigen taal of het eigen medium onuitspreekbaar blijft. Ook voor de prozaliteratuur heeft de beeldtaal van de (schilder)kunst hier soelaas kunnen brengen.

Zo had het modernistische groteske proza van Paul van Ostaijen nooit geschreven kunnen worden zonder zijn grondige kennis van de eigentijdse plastische kunsten. De vernieuwing die hij in de prozataal binnenbracht, ging gepaard met een onderzoek naar de manier waarop men, door het binnenbrengen van beeldende middelen in de beschrijvende literaire taal, vat probeert te krijgen op de ongreepbare mens en de wereld waarin hij leeft. Van Ostaijen vormt echter één van de weinige uitzonderingen die het niet houdt bij sporadische verwijzingen naar kunst, maar streeft naar een plastisch taalgebruik door beeld en taaltekens met elkaar te verzoenen.<sup>47</sup>

Een mooi voorbeeld van een auteur die zich voornamelijk op het verwijzen naar de plastische kunsten en minder op de integratie van de artistieke beeldtaal toegelegd heeft, is Vladimir Nabokov. In romans als *Kamera obskura* (1933), *The Real Life of Sebastian Knight* (1941) of *Lolita* (1955) passeren talloze kunstenaarsnamen en schilderijen de revue. In hun recente studie *Nabokov and the Art of Painting* (2005) gaan Gerard J.M. De Vries en D. Barton Johnson uitgebreid in op de verschillende functies die dergelijke verwijzingen hebben binnen het literaire kader van Nabokovs oeuvre.<sup>48</sup> Enerzijds leggen zij uit hoe de picturale bronnen die aan bod komen de hoofdthema's van zijn literair werk extra in de verf zetten. De symbolistisch aandoende connotaties die aan de schilderkunst toegekend worden, illustreren uitvoerig de twee belangrijkste thema's in Nabokovs oeuvre: liefde en verlies. Anderzijds laten de auteurs zien hoe het werk van, bijvoorbeeld, Jeroen Bosch dient om de ethische dimensies in Nabokovs romans kracht bij te zetten. Besprekingen van schilderijen worden op die manier haast naturalistische gevalsstudies om de morele waarden die hij in zijn werk verkondigt te accentueren. Met dien verstande dat Nabokov zich nooit de rol van alwetende kunstcriticus aanmeet zoals zijn negentiende-eeuwse voorgangers dat wel deden.

In de jaren zestig en zeventig bouwt de literaire avant-garde gretig verder op het élan van de eerste helft van de twintigste eeuw. Meer nog, het onderzoekende aspect in de literatuur wint steeds meer aan belang. Zoals hierboven reeds vermeld vinden er, als gevolg van de steeds snellere informatiespreiding en de uitgesproken democratiseringstendensen binnen kunst en literatuur, steeds meer uitwisselingen plaats tussen de verschillende disciplines, en dat is voor de prozaliteratuur niet anders. Ook in de roman komen de grenzen tussen beeldende kunst en literatuur enerzijds en tussen literatuur en werkelijkheid anderzijds onder druk te staan. Dit heeft aanleiding gegeven tot het integreren van readymadeteksten zoals echte krantenberichten of van

---

<sup>47</sup> Zie bijvoorbeeld *Merkwaardige aanval* in BORGERS G. (2006), pp. 231-233. Cf Appendix B.

<sup>48</sup> DE VRIES G.J.M. en BARTON J.D. (2005).

beeldend materiaal zoals foto's in de experimentele roman. Zo probeert Enno Develing (1933-1999) in *De Maagden* (1968) een dialoog te creëren tussen een reeks foto's van jonge meisjes en een tekst over hun ontmaagding. De experimentele roman wordt op die manier een onderzoeksdomein waarbinnen men wat onherroepelijk verloren gegaan is, zoals de vaste grenzen tussen kunst, literatuur en werkelijkheid, probeert te herdefiniëren.

De aanwezigheid van de plastische kunsten in de prozaliteratuur van de jaren zestig en zeventig staat echter niet uitsluitend in dienst van het avant-gardistische vormexperiment. Verwijzingen naar de beeldende kunsten kunnen, net zoals bij Nabokov, ook op een thematische manier worden ingezet; bijvoorbeeld om de maatschappijvisie of de ethische waarden van de auteur te illustreren. Zo worden verwijzingen naar de moderne kunst gekoppeld aan het verzet van de jongeren tegen de toenmalige maatschappij. Het noemen van oude meesters wordt, daarentegen, doorgaans gelinkt aan bekrompen burgerlijkheid en voorbijgestreefde traditionele waarden. Het proza van Hugo Claus of Gerard Reve (1923-2006) vormen hier mooie voorbeelden bij.

Daarnaast laten ook de esthetische en metafysische componenten van het symbolisme nog steeds hun invloed gelden. In het vroege werk van Geerten Meijnsing (°1950), bijvoorbeeld, zitten tal van referenties naar de symbolistische schilderkunst verweven, terwijl Jan Siebelink (°1938) en Gerard Reve de mosterd halen bij respectievelijk Joris-Karl Huysmans en Oscar Wilde.

In het postmoderne (of niet-traditionele hedendaagse) proza bereikt het experiment van de jaren zestig uiteindelijk zijn hoogtepunt. De zoektocht naar nieuwe uitdrukkingvormen en het aftasten van de grenzen tussen kunst, literatuur en werkelijkheid culminereren in de literatuur vanaf de jaren tachtig in een doorgedreven onderzoek naar betekenisvorming. Waar het experiment van de jaren zestig nog kleinschalig was en binnen de – weliswaar sterk onder druk staande – grenzen van de eigen discipline plaatsvond, worden die grenzen nu volledig doorbroken om plaats te maken voor hybride kunst- en literatuurvormen. De basis voor die centrumloze, gelaagde en grensoverschrijdende openheid werd reeds in François Lyotards *La Condition postmoderne* (1979) en Umberto Eco's *Opera Aperta* (1968) gelegd en heeft sindsdien aanleiding gegeven tot allerlei speculaties over de toekomst van de roman als literair genre.<sup>49</sup> Wat specifiek de verhouding tussen de actuele roman en de beeldende kunsten betreft kunnen we – naar analogie met de hedendaagse poëzie – terecht spreken van 'kruispuntproza'. Dat hedendaagse auteurs steeds vaker voor de tradities en technieken van de beeldende kunsten kiezen, moet verklaard worden vanuit de dominante aanwezigheid van het beeld boven dat van de tekst in onze huidige, door reclame en televisie overheerste cultuur. Het is dus niet zo verwonderlijk dat men voor het

---

<sup>49</sup> BERTENS H. en D'HAEN Th. (1988) en VERVAECK B. (2000).

herdefiniëren van de rol van de auteur, van de lezer en van het eigen talige medium de mosterd haalt bij de beeldtaal en de beeldtraditie van de plastische kunsten. Bovendien is de problematiek die in het postmoderne proza aan bod komt bijzonder gelijkaardig aan de vraagstukken die in de actuele kunst centraal staan; wat de wisselwerking tussen beide disciplines uiteraard nog verder bevordert. Net zoals het gros van de beeldende kunstenaars vandaag stelt de hedendaagse romanschrijver de eigen traditie, het belang van het mimesisconcept, de eenduidigheid van betekenissen, de verheven positie van de kunstenaar/auteur, de waarde van het eigen medium, de betekenis van de waarheid,... niet alleen in vraag, maar maakt hij er in veel gevallen ook resoluut komaf mee. Hij kiest radicaal voor een nieuwe vorm van romanschrijven die het resultaat is van een kruisbestuiving tussen kunst en literatuur. Het gaat, met andere woorden, om veel meer dan louter intertekstuele verbanden tussen beide disciplines. De vruchten van die kruisbestuiving zijn dan ook veelkleurig, naargelang van de manier waarop beide disciplines op elkaar geënt zijn. Of – om het bij de kruispuntmetafoor te houden – net zoals een kruispunt meerdere armen heeft, zijn er vier wegen binnen de romanliteratuur die vertrekken vanuit de wisselwerking tussen kunst en literatuur.

Een eerste pad leidt naar een qua vorm doorgaans nog vrij klassieke roman waarin de positie van de kunstgeschiedenis en de beeldtraditie gedesacraliseerd worden. In tegenstelling tot hun negentiende-eeuwse voorgangers die de Schone Kunsten expliciet op een piëdestal plaatsen, kiezen hedendaagse schrijvers – aansluitend op de precaire positie van de auteur en de literaire traditie in het actuele literatuurlandschap – ervoor om de kunstgeschiedenis, vaak impliciet maar daarom zeker niet minder grondig, te herschrijven. De kunst wordt van haar elitaire jasje ontdaan. Ze wordt op gelijke voet behandeld met de banale alledaagse werkelijkheid wat vaak leidt tot ironische combinaties. Zo ironiseert Michel Faber (°1960) in zijn meesterlijke herschrijving van de Victoriaanse roman, *The Crimson Petal and the White* (2002)<sup>50</sup>, de geniestatus van Dante Gabriel Rossetti en Edward C. Burne-Jones (1833-1898). Eén van de hoofdpersonages in de roman, de prostituee Sugar, associeert het typische vrouwenportret op eigentijdse zeepverpakkingen niet alleen met het prerafaëlitische ideaalbeeld van de vrouw; ze gaat nog een stap verder door dat haast sacrale vrouwelijke ideaal pal naast de niet bijster verheven seksuele voorkeur van beide heersschappen te plaatsen:

“Oh she’s read about the Pre-Raphaelites in journals, but that’s as far as it goes; she wouldn’t know Burne-Jones or Rossetti if they fell on top of her. (Nor is such a

---

<sup>50</sup> FABER M. (2003).

collision likely, given the statistical improbability: two painters, two hundred thousand prostitutes.)”<sup>51</sup>

Verderop bekritiseert Faber dan weer impliciet een geliefkoosd thema van heel wat negentiende-eeuwse schilders. De idyllische voorstelling van een verdronken vrouw zoals die is weergegeven in John Everett Millais’ (1829-1896) *Ophelia* (1851-52, Fig. 26) of in George Frederick Watts’ (1817-1904) *Found Drowned* (ca. 1850, Fig. 27) staat immers in schril contrast met de gedetailleerde beschrijving van het wansmakelijke hoopje horror dat parfumfabrikant William Rackham voor zijn echtgenote aanziet:

“There seems to be no part of the carcass on which he can rest his eyes without being revolted by the unveiling of bloody bone through chafed flesh, or a luridly pigmented blight on what ought to be alabaster perfection.”<sup>52</sup>

In een tweede vorm van kruispuntproza wordt het kunstenaarschap op de korrel genomen. In dergelijke romans gaat het niet louter om het op losse schroeven zetten van het genieconcept, maar wel om een ironisch herschrijven van de kunstenaarsbiografie of -hagiografie. Hoewel de hoofdpersonages in dergelijke romans gewoonlijk fictief zijn, herkent de aandachtige lezer maar al te vaak karaktertrekken van bestaande kunstenaars. In *Port Mungo* (2004)<sup>53</sup> verenigt Patrick McGrath (°1950), bijvoorbeeld, een aantal legendarische kenmerken van een handvol iconen uit de moderne schilderkunst in één en hetzelfde kunstenaarspersonage. Zo zitten het exotische escapisme van Paul Gauguin, het libido van Pablo Picasso<sup>54</sup> en de droefgeestige spiritualiteit<sup>55</sup> samen met de tot de verbeelding sprekende dood van Mark Rothko (1903-1970) allemaal vervat in de groteske figuur van Jack Rathbone. Bovendien is de vertelstijl van Jacks zus – die eveneens een schildersopleiding genoten heeft en vanuit wier standpunt het volledige verhaal verteld wordt – doorspekt met termen en beschrijvingen die in een artistiek jargon thuishoren. Op die manier ontstaat niet alleen een harmonieuze verwevenheid van reële en fictieve personages, maar ook van de artistieke en de literaire waarneming van de werkelijkheid in de roman. Met dit laatste zoekt Patrick McGrath aansluiting bij wat Oscar Wilde met *The Picture of Dorian Gray* realiseerde, maar McGrath doet ook meer dan dat. Waar Wilde de hele plot rond de dandyeske relatie tussen portret en geportretteerde concentreert, laat McGrath het monsterlijke spiegelmotief van zijn negentiende-eeuwse voorbeeld op verschillende niveaus doorwerken. Zo vormen Jack en Gin (een vervormde echo van het bekende Engelse kinderrijmpje?) duidelijk spiegelbeelden van

---

<sup>51</sup> FABER M. (2003), p. 39.

<sup>52</sup> Idem, p. 691.

<sup>53</sup> McGRATH P. (2005).

<sup>54</sup> Idem, p. 138: “...his paintings were nothing more than a hymn to male desire.”

<sup>55</sup> Idem, p. 11: “Certainly a great part of his own activity was the attempt to master the disorder aroused by the emotional turmoil he had come through – loss and pain, guilt, failure, rage – master all that, yes, and in the process find a little truth.”

elkaar; maar waar ze aanvankelijk als twee druppels water op elkaar lijken, kiest Jack uiteindelijk voor een decadent bestaan in het exotische Port Mungo, terwijl Gin een teruggetrokken, haast opgesloten leven leidt in New York.<sup>56</sup> Bovendien blijkt Jack enkel zelfportretten te schilderen, zowel in mannelijke als in vrouwelijke vorm<sup>57</sup>. Ook al staat er soms een ander voor model; met die zelfportretten probeert Jack zijn eigen bestaan en persoonlijkheid te definiëren. Het laatste portret dat hij schildert is dat van zijn jongste dochter Anna. Rond dat portret ontstaat – om verschillende redenen<sup>58</sup> – heel wat commotie en Jack lijkt er een behoorlijk bizarre relatie mee te ontwikkelen. Gin vraagt zich dan ook af wat daar op zolder allemaal gaande is:

“I wanted to know what was going on upstairs, between him and the portrait of Anna. Was he glooming over it like some decrepit obsessive in a dingy romantic novel? Or had he turned it to the wall?”<sup>59</sup>

En over de al even vreemde relatie tussen Anna en haar beeltenis, zegt Jack zelf: “It’s not the picture that’s wrong. It’s her. There’s nothing there.”<sup>60</sup> Met andere woorden, het geportretteerde meisje heeft meer inhoud dan het model. Er zit dus niet alleen een stukje Dorian in Gin en Jack, maar ook in de net zo groteske dochter van die laatste.<sup>61</sup> Om de link tussen *Dorian Gray* en *Port Mungo* compleet te maken laat McGrath Jack Rathbone uiteindelijk sterven voor het portret. Het geportretteerde meisje, dat zelf helemaal niet zo onschuldig is als ze eruit ziet, heeft het monster in haar charmante vader herkend en laat hem verminkt leegbloeden op de zoldervloer.

Een derde weg die binnen het kruispuntproza bewandeld kan worden, is die waarin de thematiek en de techniek van de beeldende kunsten als metafoor gebruikt worden voor de motieven en de personages van de hedendaagse roman. Een mooi voorbeeld daarvan vormt het

---

<sup>56</sup> McGRATH P. (2005), p. 2: “And as I watched him I saw what the years in Port Mungo had done to his hands, Jack’s hands were once like mine, our best feature I used to think: thin, and long, with slender tapering fingers, elegant white bones intricately assembled for fine work with the violin, perhaps, or the fountain pen. Mine were as white as ever, Jack’s by contrast had become purely functional entities, and like any tools put to daily work they showed the marks of use: scarred and chipped, horny-nailed, the skin burnt brown, old paint baked into the beds of the nails and the backs matted with bristles pale as straw. And as he nodded and grunted I began to see that the cast and temper of the *man* was similarly coarsened and scarred, and it struck me that he had spent too many years working in the harsh sunlight of that shabby town.”

<sup>57</sup> Idem, pp. 175-176.

<sup>58</sup> De relatie tussen Anna en haar vader is op zich al problematisch, maar als het gezicht van het geportretteerde meisje dan ook nog eens blijkt te lijken op dat van Peg, de dode oudere dochter waarmee Jack een incestueuze relatie had, terwijl haar lichaam lijkt op dat van Jack toen hij jong was, is het hek helemaal van de dam. De beschrijving van het portret lijkt overigens te verwijzen naar een niet erg bekende Rothko: *Untitled (Female Standing Nude)* (1935-36, Fig. 28). In Jacks dood ontstaat bijgevolg een ingenieuze driehoeksverhouding tussen Jack zelf, Dorian Gray en Mark Rothko.

<sup>59</sup> Idem, p. 211.

<sup>60</sup> Ibidem.

<sup>61</sup> Ook andere personages uit *Dorian Gray* krijgen overigens een plaatsje in *Port Mungo*. Zo lijkt Vera Savage, Anna’s moeder, wel een potsierlijke kruising tussen Lord Henry en Peggy Guggenheim.



rijke oeuvre van Willem Brakman (°1922). Net zoals hij in *Het zwart uit de mond van Madame Bovary* (1974)<sup>62</sup> en *Een voortreffelijke ridder* (1995)<sup>63</sup> personages en verhaallijnen uit de wereldliteratuur inschakelt om zijn eigen plots vorm te geven, kiest hij in werken als *Het groen van Delvaux* (1996)<sup>64</sup>, *Inferno* (1991)<sup>65</sup>, *Pop op de bank* (1989)<sup>66</sup> of *Ansichten uit Amerika* (1981)<sup>67</sup> voor elementen uit de plastische kunsten om zijn verhaallijnen te onderbouwen. Brakmans onbereikbare vrouwenfiguren, bijvoorbeeld, worden omschreven als de door Rembrandt (1606-1669) geportretteerde vrouwen in *Ansichten uit Amerika* of als die van Rik Wouters (1882-1916) in *Inferno*. Geschilderde figuren vormen dus een metafoor voor ongrijpbaarheid. Dat dit niet altijd het geval hoeft te zijn, bewijst een geschilderd personage uit een ander boek; het stapt immers doodleuk uit het schilderij om deel te nemen aan het feest dat voor zijn neus plaatsheeft.

Brakman speelt dit spel niet alleen met plastische en literaire personages; ook schildertechnische elementen als het mengen van kleuren of specifieke verfmethodes worden ingezet om, bijvoorbeeld, de indruk die een bepaalde omgeving op een personage maakt te duiden. In *Pop op de bank* beschrijft het hoofdpersonage (dat niet toevallig artistieke ambities koestert) het effect van een boswandeling als volgt:

“Rijk beladen voer ik weer op huis aan, in het bezit van een kleur in een kleur, of achter een kleur, het strijken, duwen of wrijven van het gebruikte pastel en vooral het onbegrijpelijke van zomaar in de lucht hangende vlekken en strepen.”<sup>68</sup>

Kortom, door het gebruik van metaforen waarin verschillende disciplines met elkaar verbonden worden, streeft Willem Brakman naar een vermenging van verschillende soorten werkelijkheid, waarbij de ene werkelijkheid symbool staat voor de andere, maar waarbij de betekenis van de metafoor nooit volledig vastligt.

De vierde arm van het kruispunt, ten slotte, leidt naar een volledige incorporatie van de materialen en technieken van de beeldende kunsten in het arsenaal aan stijlmiddelen van de romanliteratuur. Typische aspecten van de beeldende kunsten fungeren hier niet langer als symbolen of metaforen, maar maken wezenlijk deel uit van de literaire werkelijkheid waardoor die werkelijkheid onvermijdelijk plastisch wordt zoals in *Art and Lies* (1995)<sup>69</sup> van Jeanette Winterson (°1959) of vrijwel het volledige oeuvre van Peter Verhelst. In sommige gevallen

---

<sup>62</sup> BRAKMAN W. (1974).

<sup>63</sup> BRAKMAN W. (1995).

<sup>64</sup> BRAKMAN W. (1996).

<sup>65</sup> BRAKMAN W. (1991).

<sup>66</sup> BRAKMAN W. (1989).

<sup>67</sup> BRAKMAN W. (1981).

<sup>68</sup> BRAKMAN W. (1989), p. 51.

<sup>69</sup> WINTERSON J. (1995).

ontstaat zelfs een zodanige vermenging van de literaire en de artistieke realiteit dat het resultaat wel erg goed op een kunstwerk gaat lijken. Zo publiceerde Verhelst het verhaal dat hij uit zijn themagedicht voor Brugge 2002 distilleerde eerst als een soort literair-plastisch conceptueel kunstwerk op de achterkant van de stoelen in het nieuwe Brugse concertgebouw; pas daarna verscheen het ook in boekvorm.<sup>70</sup>

In een roman als *De Kleurenvanger* (1996)<sup>71</sup> kiest Verhelst voor de intrigerende onvatbaarheid van kleuren en kleurschakeringen, iets wat perfect aansluit bij de explosieve spanningsverhouding tussen lichaam, identiteit en verbeelding die zo eigen is aan het werk van deze literaire duizendpoot. Kleur, lichaam en persoonlijkheid worden dynamische concepten met suggestieve en onderling wisselende betekeniskernen. De auteur stijgt hiermee uit boven de plastisch aandoende beschrijvingen van het negentiende-eeuwse sensitivisme<sup>72</sup> door lichaam, identiteit en kleur ook letterlijk te laten samenvallen.

“Ben ik op zoek naar een kleur, naar een meisje of naar een lichaam? Ik ben op zoek naar een kleur. Van een lichaam. Van een meisje. Maar niet om het meisje. Wel om het lichaam. Of toch de kleuren ervan.”<sup>73</sup>

Ook in *Memoires van een luipaard* (2001)<sup>74</sup> vormen schilder- en schetstechnieken een essentieel onderdeel van de verhaalkern. In deze novelle kiest Verhelst echter niet voor de eigenschappen van kleuren, maar voor het gestuele schilderen van kunstenaars als Dotremont en Michaux. De menselijke motoriek wordt een tekentechniek en het woord is zo lenig dat het net zo tactiel wordt als een kunstwerk of een lichaamsdeel. Net zoals een met vlekken beschreven luipaardvel lijfelijheid en teken in zich verenigt, probeert Verhelst om ook hier lichaam, letter en lijn met elkaar te laten samenvallen.<sup>75</sup>

Schematisch voorgesteld, ziet de hier opgestelde typologie er als volgt uit:

---

<sup>70</sup> In de verhalenbundel *Mondschilderingen*. VERHELST P. (2002).

<sup>71</sup> VERHELST P. (2000).

<sup>72</sup> Een op de spits gedreven impressionisme, typisch voor de Nederlandstalige literatuur, waarin “het subject (...) nog weinig meer [is] dan een onstabiele bundel van impressies en sensaties (...). Vervloeiende contouren worden zo minutieus mogelijk vastgesteld, innerlijke en uiterlijke sensaties worden in een woorddronken roes aaneengeregen en de personages en handelingen worden opgelost in schaduwen en kleurschakeringen.” Voorbeeld: Lodewijk Van Deysels *Een liefde* (1888). Concreet betekent dit dat typisch plastische kenmerken als kleur- en lichtwerking als middel fungeren om de gemoedstoestand en handelingen van personages uit te drukken. (Bron: VAN GORP H., GHESQUIERE R. en DELABASTITA D. (1998), p. 217.) In het proza van Verhelst, daarentegen, worden de beeldende kunsten niet langer als middel ingezet, maar vallen ze samen met de personages, handelingen, plotlijnen, etc.

<sup>73</sup> VERHELST P. (2000), p. 271.

<sup>74</sup> VERHELST P. (2001).

<sup>75</sup> Over de lijfelijheid van de taal, het lichaam als teken en literatuur als kunstbeschuwing (hoewel de link met de gestuele schilderkunst jammerlijk over het hoofd wordt gezien) in *Memoires van een luipaard*, zie o.m. VERVAECK B. (3 oktober 2001).

DESACRALISERING VAN KUNST-  
GESCHIEDENIS EN BEELDTRADITIE

VISIE OP  
KUNSTENAARSCHAP

**KRUISPUNTPROZA**

BEELDENDE KUNST  
ALS METAFOR

INCORPORATIE VAN ARTISTIEKE MATERIALEN  
EN TECHNIEKEN IN DE LITERAIRE STIJLMIDDELEN

Net zoals bij het schema over de woord-beeldcombinatie in de beeldende kunst zijn ook hier slechts de primaire kenmerken van het kruispuntproza visueel voorgesteld. De verbindingslijnen tussen de verschillende types maken het evenwel mogelijk om ook andere kenmerken bij de analyse te betrekken of om tussenvormen een plaats te geven in het schema.

## **1.5. Slotbeschouwing**

In dit hoofdstuk werd getracht om een kunstwetenschappelijk georiënteerde historische schets op te stellen van de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur. Hierbij was het uiteraard niet de bedoeling om een volledig overzicht te bieden van alle mogelijke kunstenaars, dichters, schrijvers en theoretici die zich ooit met de woord-beeldrelatie hebben beziggehouden. Er werd, daarentegen, wel stilgestaan bij de belangrijkste tendensen die hun stempel hebben gedrukt op de hedendaagse bestuifbegeerte. Die tendensen werden belicht aan de hand van de verschillende deelfacetten binnen de wisselwerking tussen kunst en literatuur, met name de theorievorming, de beeldende kunsten, de poëzie en het proza. Waar nodig werd een – zij het vrij summier – typologie geïntroduceerd of werd een bestaande typologie vanuit een kunstwetenschappelijke invalshoek genuanceerd en aangevuld. Op die manier is geprobeerd om het tot op heden grotendeels door de literatuurgeschiedenis en -wetenschap gedomineerde onderzoeksveld enigszins bij te sturen tot een studieterrein waarin ruimte is voor een evenwichtige dialoog tussen kunst- en literatuurtheorie.

De hier opgestelde historische schets zal nu als voedingsbodem gebruikt worden om twee cruciale aspecten uit de hedendaagse kruisbestuiving toe te lichten. In hoofdstuk twee wordt dieper ingegaan op het statuut van de visuele waarneming in de hedendaagse kunst en literatuur. De studie van het kijken en de weergave van de werkelijkheid kan namelijk een bijzonder interessante bijdrage leveren aan het onderzoek naar de werkingsprincipes van de hedendaagse bestuifbegeerte. En hetzelfde geldt voor de problematiek van teken en citaat, het thema van het derde hoofdstuk.

**HOOFDSTUK 2:**  
**TROEBELE SPIEGELBEEDEN**  
—  
**DE PROBLEMATISERING VAN DE VISUELE WAARNEMING**

“Men zit zijn tijd met kijken uit,  
er is geen andere mogelijkheid.”  
(Bernard Dewulf – ‘Langzaam oog’) <sup>76</sup>

### **2.1. Identificatie van de probleemstelling**

Zoals al aangegeven werd in het vorige hoofdstuk vormt het onderzoek naar de waarneming en de daarmee sterk samenhangende vraag naar de verhouding tussen de dagelijkse werkelijkheid en de artistieke realiteit één van de hoekstenen van de moderne en hedendaagse kunst. Zowel op thematisch als op technisch vlak werden binnen stromingen als het pointillisme, het impressionisme of het kubisme de grenzen van de mimesisidee afgetast en doorbroken. Ook kunstenaars als René Magritte (1898-1967), Lucio Fontana (1899-1968) of Barnett Newman (1905-1967) hebben de verhouding tussen de reële, waarneembare ruimte en de visuele voorstelling op meer dan één manier in vraag gesteld. De één-op-één-verhouding tussen werkelijkheid en weergave die het traditionele mimesisconcept kenmerkt, is in de loop van de twintigste eeuw telkens opnieuw onderuit gehaald, wat aanleiding gaf tot de grote verscheidenheid aan stijlstromingen die het moderne kunstlandschap rijk is. Bovendien werd met het ontstaan van de abstracte kunst het artistieke onderzoek niet beperkt tot de blik van de kunstenaar; ook de kijkervaring van de toeschouwer werd uitgebreid bestudeerd. Het onderzoek naar de visuele waarneming culmineert in de actuele kunst in een steeds verder doorgedreven analyse van het waarheidsgehalte van de blik. Er ontstaat een spel met de grenzeloze mogelijkheden van de optische waarneming. De hedendaagse kunstenaar experimenteert met de ambiguïteit van het kijken en laat de toeschouwer spoorzoeken (Jacques Derrida). Hij formuleert niet langer antwoorden zoals Georges Seurat (1859-1891), Claude Monet (1840-1927) of Pablo Picasso (1881-1973) dat nog deden. Hedendaagse kunstenaars doen de toeschouwer een voorstel, bieden hem een aantal mogelijkheden aan waaruit hij zelf het te volgen pad of het spoor kan kiezen, naargelang zijn ontvankelijkheid voor het kunstwerk. Het publiek blijft – net als de kunstenaar – met vragen zitten, maar wordt zich doorheen het kunstwerk bewuster van de zintuiglijke en lichamelijke processen die met de visuele waarneming gepaard gaan. Het werk van

---

<sup>76</sup> DEWULF B. (2006), p. 12.Cf. Appendix B.

Ann Veronica Janssens (°1956) dat in het tweede deel van deze verhandeling besproken wordt, vormt hier een mooi voorbeeld van. Maar ook de installatiekunst van Honoré d'O (°1961), zoals op de Biënnale van Venetië in 2005, sluit hierbij aan.

Met de problematiek van de visuele waarneming in de moderne en actuele kunst gaan doorgaans twee vraagstellingen gepaard. Een eerste probleemstelling manifesteert zich op conceptueel en thematisch vlak en houdt verband met de visueel-existentiële grondlaag die in heel wat kunstwerken aanwezig is. De existentiële twijfels die door de grote denkers van de twintigste eeuw verwoord zijn, laten uiteraard ook de kunstenaars niet onberoerd. Dit blijkt onder andere uit de talrijke kunstenaarspublicaties die de twintigste eeuw rijk is. De schaalvergroting, het verval van normen en waarden en het verlies van de grote thema's en verhalen hebben ervoor gezorgd dat men ook in de kunst anders is gaan kijken naar de mens en de wereld. De kunstenaar geeft in zijn werk uiting aan zijn twijfels en kritiek ten aanzien van dit nieuwe mens- en wereldbeeld. Wat specifiek de visuele waarneming betreft, worstelt de kunstenaar onder andere met de onmogelijkheid om het waargenomen beeld 'letterlijk' in de plastische materie te vertalen. Hoe kan het momentane, zintuiglijke, fragmentaire en subjectieve karakter van de waarneming in de plastische materie gevat worden? Elke voorstelling betekent meteen ook een vervorming van het voorgestelde. Er is immers altijd een restfractie die niet weergegeven kan worden. In het kunstwerk wordt dan ook onderzocht hoe men daarmee moet omgaan.

De tweede vraagstelling heeft betrekking op de materiële en technische aspecten van het kunstwerk: traditioneel kiest de kunstenaar voor materialen als verf, inkt, potlood, marmer of brons om zijn voorstelling vorm te geven, maar de klassieke artistieke middelen voldoen niet altijd om uitdrukking te geven aan wat hij voor ogen heeft. Daarom kan de kunstenaar ervoor kiezen om niet-artistieke materialen te gebruiken, zoals in de arte povera, of om readymades in zijn kunst te introduceren. Dit wil zeggen, hij kan ervoor opteren om de reële werkelijkheid als dusdanig in de artistieke wereld binnen te brengen. De omgekeerde beweging is evenzeer mogelijk. Ook door artistieke ingrepen in de buitenwereld wordt de verhouding tussen de reële en artistieke realiteit in vraag gesteld. Het werk van Robert Rauschenberg (1925-2008) en dat van Ann Veronica Janssens vormen hier mooie voorbeelden van. Daarnaast heeft het ontstaan van nieuwe media zoals fotografie en film aan de vooravond van de twintigste eeuw eveneens heel wat nieuwe materiële en technische mogelijkheden gecreëerd voor de kunstenaar. Die variëren van de zeefdrukken van Andy Warhol (1928-2009) of de hyperrealistische doeken van Chuck Close (°1940) tot een kunst waarin lijnvoering, kleurpalet, perspectiefwerking en schaalverhouding niet langer in dienst hoeven te staan van het realisme. Met dit laatste wordt niet alleen de abstracte kunst bedoeld. Zo gaf Claes Oldenburg (°1929) tal van objecten binnen de context van de pop

art een kleur of een vorm die ze in het dagelijkse leven nooit kunnen hebben. Kortom, twintigste-eeuwse kunstenaars creëren een dialoog tussen de verschillende werkelijkheden en de wijzen waarop die dialoog vormgegeven wordt zijn schier eindeloos.

Het zijn overigens niet alleen de kunstenaars zelf die aandacht besteden aan de verhouding tussen het kijken, de wereld en de voorstelling. Ook binnen de kunsttheorie en –kritiek wordt deze complexe driehoeksverhouding uitgebreid behandeld. Er zijn onnoemelijk veel voorbeelden van studies die aan de problematiek van de waarneming gewijd zijn. Dergelijke kunsttheoretische studies focussen niet alleen op de manier waarop aspecten van het zelf en de wereld ge(re)presenteerd worden<sup>77</sup>; ook de mate waarin de toeschouwer zicht openstelt voor de kunst waar hij of zij mee geconfronteerd wordt, wordt onder de loep genomen. De esthetische waarde die aan een kunstwerk toegekend wordt, blijkt stevast afhankelijk te zijn van sociale en culturele verworvenheden, van aangeleerde kijkstrategieën. En het is net met die verworvenheden en strategieën dat de kunstenaar een spel speelt. De belangrijkste publicatie in dit opzicht moet ongetwijfeld Ernst Gombrichs *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation* (1960)<sup>78</sup> zijn. Niettegenstaande Gombrich zowat de volledige kunstgeschiedenis beschrijft en hij vooral de nadruk legt op de schilderkunst, blijkt zijn werk ook voor de studie van de multidisciplinaire, twintigste-eeuwse beeldende kunst onmisbaar te zijn. Gombrichs *Art and Illusion* toont meteen de grote invloed van psychologische gezichtspunten aan binnen het kunstwetenschappelijke onderzoeksveld. Maar ook sociologische studies en theorieën over nieuwe media zoals film en fotografie hebben hun stempel gedrukt op het onderzoek. Zo besteedt Laura Mulvey in haar overvloedig geciteerde essay *Visual Pleasure and Narrative Cinema* (1975)<sup>79</sup> aandacht aan de machtsverhoudingen tussen de kijker en het bekeken (of dat nu een object of een persoon is) en de invloed van identiteitsconstructies hierop. De studie van visuele machtsstructuren en de wijze waarop het zelf voorgesteld wordt is vanzelfsprekend ook voor de theorievorming rond de waarneming in de beeldende kunst van ontegenlijk groot belang. Dergelijke studies zijn doorgaans geïnspireerd op vergelijkbare filosofische kwesties zoals die aan bod komen bij Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty en Jacques Derrida, om slechts drie van de belangrijkste denkers te noemen.<sup>80</sup> En – zoals hierboven al werd gesteld – hebben hun

---

<sup>77</sup> i.e. de talrijke studies over de blik of ‘gaze’ zoals die onder andere door Margaret Olin samengevat worden in haar bijdrage tot *Critical Terms for Art History* (NELSON R. en SHIFF R. (2003), pp. 321-325.).

<sup>78</sup> GOMBRICH E.H. (2002).

<sup>79</sup> OLIN M. (2003), pp. 321-325.

<sup>80</sup> zie ondermeer *L'Être et le néant* (1943) van Jean-Paul Sartre, Maurice Merleau-Ponty's *Phénoménologie de la perception* (1945) en Jacques Derrida's *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines* (1990).

denkbeelden niet alleen kunstwetenschappers en -historici, maar ook heel wat twintigste-eeuwse kunstenaars sterk beïnvloed.

Omwille van haar visuele karakter is de beeldende kunst uiteraard de discipline bij uitstek voor vraagstellingen rond de driehoeksverhouding tussen waarneming, werkelijkheid en weergave. Toch is het opvallend dat ook in de hedendaagse literatuur een bijzonder gelijkaardige problematiek aan de orde is, en dit niet alleen op thematisch maar ook op poëticaal vlak. Deze thematische en poëtische vraagstukken sluiten overigens bijzonder nauw aan bij de twee vraagstellingen in de beeldende kunsten zoals die hierboven besproken werden.

In het vorige hoofdstuk werd reeds ingegaan op de infiltratie van de huidige beeldcultuur in de literatuur, met als voornaamste gevolg daarvan dat ook in de letterkunde de mogelijkheden van de blik en de status van waarneming en weergave gretig worden afgetast. Bart Vervaeck schrijft daarover het volgende:

“Een gedicht of een roman is steeds een netwerk, een aaneenschakeling van beelden (...). Maar de postmoderne roman gebruikt dat netwerk op een eigen manier. Om te beginnen wordt de aaneenkoppeling in zo’n roman vaak zeer ver doorgevoerd en zeer nadrukkelijk opgevoerd. Het nadrukkelijke zit niet alleen in de bijna maniakale herneming van bepaalde beelden, maar ook in het becommentariëren ervan. Daardoor wordt duidelijk dat de wereld van de roman (en in ruimere zin: onze wereld) een netwerk van beelden is.”<sup>81</sup>

Dit betekent dat in de hedendaagse (postmoderne) romanliteratuur de visuele weergave van de werkelijkheid de talige weergave onverbiddeijk infiltreert. De taal wordt zintuiglijk en de *beeldspraak* wordt *letterlijk* genomen; de talige wereld van de roman wordt een spel met beelden. De beeldconstructie in de roman moet doorgaans veeleer als een presentatie en niet zozeer als representatie beschouwd worden. Bovendien worden de onvatbaarheid van de onvermijdelijke restfractie tussen waarneming en weergave, de versplintering, de subjectiviteit en de vervorming die met het kijken gepaard gaan uitdrukkelijk en herhaaldelijk geëxpliciteerd. Ook de hedendaagse auteur laat zijn publiek, met andere woorden, spoorzoeken op het kruispunt tussen wereld, waarneming en weergave.

Hoewel deze aspecten in heel wat postmoderne of niet-traditionele hedendaagse romans voorkomen<sup>82</sup>, zijn ze – net omwille van het visuele karakter van de beeldende kunsten – het sterkst aanwezig in het kruispuntproza. Voor voorbeelden verwijs ik dan ook graag naar de desbetreffende paragraaf in het eerste hoofdstuk.

---

<sup>81</sup> VERVAECK B. (2000), p. 38.

<sup>82</sup> zoals in Stefan Hertmans’ *Naar Merelbeke* (1994) en *Harder dan sneeuw* (2004) of in Sybren Poets *De hoge boed der historie* (1999).

Wegens haar momentane karakter manifesteert de problematiek van de blik en de waarneming zich echter nog veel uitgesprokener in de hedendaagse poëzie. In het korte bestek van het gedicht gaat het haast per definitie om de weergave van een momentopname. Er is doorgaans geen plaats voor breedvoerige beschrijvingen van zintuiglijke ervaringen of voor uitgebreide kritische beschouwingen. Net zoals de blik of de visuele waarneming door tijdelijkheid gekenmerkt wordt, is dat ook voor het gedicht het geval. Het gedicht blijkt dan ook de plaats bij uitstek voor krachtige en kernachtige beeldende (re)presentaties, enigszins vergelijkbaar met de manier waarop een kunstwerk zich aan de kijker voordoet. Hiermee wordt echter niet bedoeld dat het gedicht of het kunstwerk zich in één keer in zijn totaliteit aan de beschouwer voordoet. Onder tijdelijkheid moet veeleer een opeenvolging van verschillende momentopnames of lezingen beschouwd worden. Dit geldt zowel voor het gedicht als voor het kunstwerk, waarmee ik inga tegen de klassieke veronderstelling vanuit de literatuurwetenschappen dat “de trage, tot inspanning nopende taal” telkens weer het onderspit moet delven voor “de bliksemende kracht” van beeldend werk.<sup>83</sup> Poëziekenner Hugo Bousset lijkt hier over het hoofd te zien dat niet elk kunstwerk zich zomaar, onmiddellijk aan de beschouwer voor doet. Bij installaties, performances of videokunst, bijvoorbeeld, moet het publiek de tijd nemen om het kunstwerk, net als een gedicht, in zich op te nemen. En dit geldt evenzeer voor de toegankelijker lijkende schilder- en beeldhouwkunst. Kijken is immers een proces, een opeenvolging van verschillende blikken of lezingen. Sinds de tijd in de kunst geïntroduceerd werd<sup>84</sup> moet aan de “bliksemende kracht” van het beeld een veel gelaagdere betekenis toegekend worden. De visuele weergave van een momentopname mag immers nooit vereenzelvigd worden met het ogenblik zelf. Net zoals poëzie meerdere lezingen vergt, volstaat één oogopslag nooit om het kunstwerk te doorgronden. Kunst is enerzijds krachtig en kernachtig, maar anderzijds ook bijzonder complex en gelaagd net zoals poëzie. De jongere generatie dichters en poëziespecialisten lijkt zich evenwel steeds beter bewust te zijn van die belangrijke overeenkomst tussen het gedicht en beeldend werk.

In *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen* (2003) identificeren Thomas Vaessens en Jos Joosten zeven problemen in de Nederlandstalige postmoderne poëzie. Ofschoon hun studie niet door iedereen zonder voorbehoud aanvaard werd, blijkt hun classificatie bijzonder bruikbaar voor een interdisciplinair onderzoek met de hedendaagse kunst.<sup>85</sup> Het is opvallend dat de

---

<sup>83</sup> BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), p. 5. Hoewel Lessing hier niet letterlijk vermeld wordt, lijkt Bousset diens gedachtegoed over te nemen.

<sup>84</sup> Zie hoofdstuk 1.

<sup>85</sup> VAESSENS Th. en JOOSTEN J. (2003). Een schematische voorstelling van deze postmoderne problemen is opgenomen in bijlage (cf. Appendix C). Hun studie werd onder meer bekritiseerd omwille van de veel te sterke



problematiek van de waarneming niet als dusdanig door hen behandeld wordt, maar in de vier probleemstellingen die hieronder vermeld worden, komt ze niettemin rijkelijk aan bod. Het overgrote deel van de door hen geformuleerde tendensen doet zich namelijk op een gelijkaardige manier in de actuele kunst voor. Zo houden de door hen onderscheiden problemen van de identiteit, de volmaaktheid, de intuïtie en de autonomie in de hedendaagse poëzie duidelijk verband met de hier besproken problematisering van de waarneming. Net zoals in de moderne en hedendaagse kunst is de visuele waarneming in de poëzie uiterst subjectief en fragmentair. Bovendien maakt ze geen aanspraak op volmaaktheid of een vergaand waarheidsgehalte. De verhouding tussen de beelden in het gedicht en hun equivalenten in de wereld is problematisch, maar desalniettemin zijn ze er onlosmakelijk mee verbonden. Het gedicht is niet autonoom, maar gaat een dialoog aan via de (visuele) waarneming met de werkelijkheid. De identiteit van het lyrische ik is “geen spiegel van identiteit (...), maar een laboratorium waarin identiteit wordt geconstrueerd.”<sup>86</sup> Leesstrategieën worden, net als kijkstrategieën, ondergraven. Kortom, de dichter presenteert een blik op de wereld die vervormend werkt en de lezer laat spoorzoeken:

“(...) kijk maar, zeg je,  
en je wijst: een rorschachtest, een postmodern gedicht  
zwermt uit over de vloer. (...)”<sup>87</sup>

Deze probleemstellingen doen zich overigens niet alleen in postmoderne poëzie voor. Ook in de hedendaagse traditionele poëzie worden de subjectiviteit van de waarneming, het onvermijdelijk fragmentaire of vervormende karakter van de weergave en de onlosmakelijke band tussen de reële en de dichterlijke wereld gethematiseerd. Ze mogen dan niet of nauwelijks aangewend worden om de klassieke poëtische strategieën te ondergraven, op thematisch vlak worden deze thema's maar al te vaak geëxpliciteerd. Zo vormt de poëzie van Eva Gerlach (°1948) een mooi voorbeeld van hoe het kijken van de dichter gethematiseerd wordt:

“Toeval is waaraan je ogen hangen,  
zoals zij loopt naar school door de regen het laatste  
zegel dat je moet breken  
om haar een keer te zien zoals zij zich voordoet.”<sup>88</sup>

---

oppositie die zij vooropstellen tussen het modernisme en postmodernisme. Ook hun behoorlijk eenzijdige selectie van uitsluitend mannelijke dichters werd hen niet door iedereen in dank afgenomen. (Gesprek met dr. Yves T'Sjoen, vakgroep Nederlandse letterkunde, Universiteit Gent, 02 mei 2006).

<sup>86</sup> VAESSENS Th. en JOOSTEN J. (2003), p. 44.

<sup>87</sup> VERHELST P. (1996), p. 38.

<sup>88</sup> GERLACH E. (1994), p. 43. Cf. Appendix B.

Uit het bovenstaande mag duidelijk zijn dat de problematisering van de waarneming in de actuele kunst en de problematiek van de blik in de hedendaagse poëzie bijzonder dicht bij elkaar liggen. Het bevragen en ondergraven van het kijkproces vormt dan ook een belangrijke – zonet de belangrijkste – voedingsbodem voor de kruisbestuiving tussen beide disciplines zoals die zich vandaag manifesteert. In het tweede deel van deze verhandeling worden een aantal concrete voorbeelden uitgewerkt die dit zowel op thematisch als op conceptueel of poëticaal vlak staven. Maar vooraleer we daartoe komen moet eerst een methodologisch voorstel geïntroduceerd worden dat het mogelijk maakt om de complexe driehoeksverhouding tussen werkelijkheid, waarneming en weergave in de hedendaagse kunst en literatuur op een adequate manier te analyseren. Gezien het primordiale belang van het visuele in deze materie lijkt het voor de hand liggend dat er een op de beeldende kunsten gestoelde analysemethode wordt gebruikt.

## 2.2. Een methodologisch voorstel

### 2.2.1. Een fenomenologische kijk op de hedendaagse bestuifbegeerte

De complexe relatie tussen werkelijkheid, waarneming en weergave kan, mijns inziens, het best benaderd worden vanuit een (existentieel-)fenomenologisch perspectief, met centraal daarin het werk van de Franse filosoof Maurice Merleau-Ponty. Hierbij lijkt het mij aangewezen om zijn onvolprezen *L'Œil et l'Esprit* (1964) als uitgangspunt te kiezen. Geen enkele andere twintigste-eeuwse denker heeft immers zo veel aandacht besteed aan de complexiteit en de subjectiviteit van het kijken en aan de zintuiglijkheid van de visuele ervaring. Bovendien kan het postuum gepubliceerde *L'Œil et l'Esprit* als een soort synthese gelezen worden van zijn volledige oeuvre, waarbij – in tegenstelling tot zijn vroegere publicaties – de moderne (schilder)kunst niet als casus gebruikt wordt om zijn theoretische standpunten te schragen, maar een wezenlijk deel uitmaakt van zijn filosofie. Daarenboven heeft Merleau-Ponty zich, ondanks de subjectgerichtheid van zijn fenomenologie, niet beperkt tot louter subjectieve analyses. Integendeel, hij is erin geslaagd om een subjectgerichte en bijgevolg empatische benadering te koppelen aan een evenwaardig rationeel kader. Stefan Hertmans formuleert het als volgt:

“Dat betekent dat Merleau-Ponty wel degelijk heeft gewerkt aan een brug tussen het empatisch begrijpen en het rationeel analyseren. Dat maakt meteen ook de waarde uit van zijn analyses”.<sup>89</sup>

---

<sup>89</sup> HERTMANS S. (2002), p. 116.

Dit heeft als gevolg dat Merleau-Ponty's fenomenologie bijzonder geschikt is voor de analyse van de hedendaagse bestuifbegeerte. De kritiek dat de beeldende kunsten – in tegenstelling tot de taal – enkel zouden appelleren aan het gevoel en niet aan de ratio, zoals heel wat theoretici die de kruisbestuiving tussen de twee zusterdisciplines sinds de negentiende eeuw bestudeerd hebben expliciet of impliciet beweerd hebben<sup>90</sup>, kan hiermee onderuit gehaald worden. Met behulp van het denken van Merleau-Ponty zal in deze verhandeling aangetoond worden dat de hedendaagse bestuifbegeerte in zowel de beeldende kunst als in de poëzie tegelijkertijd op een subjectgerichte als een rationele manier benaderd moet én kan worden als men geen afbreuk wil doen aan haar totale en gelaagde verschijningsvorm.

### 2.2.2. Maurice Merleau-Ponty's *L'Œil et l'Esprit* (1964)

Maurice Merleau-Ponty schreef *L'Œil et l'Esprit* in de zomer van 1960 tijdens een verblijf in Le Tholonet vlakbij Aix-en-Provence, de thuisbasis van zijn favoriete schilder en één van de grondleggers van de moderne schilderkunst, Paul Cézanne (1839-1906). In de lente van 1961 bezweek Merleau-Ponty echter aan een hartaanval en het duurde vervolgens tot 1964 voor dit boeiende essay alsnog postuum gepubliceerd werd.<sup>91</sup>

De kunst van Paul Cézanne speelt een cruciale rol in dit essay en daarmee maakt Merleau-Ponty een cirkelbeweging in zijn oeuvre. In één van zijn eerste kunstfilosofische publicaties, *Le Doute de Cézanne* (1948)<sup>92</sup>, kreeg het werk van Cézanne, zoals de titel al aangeeft, immers ook al een prominente plaats toegekend. Maar daar blijft het niet bij. Zoals hierboven al vermeld werd, lijkt Merleau-Ponty in *L'Œil et l'Esprit* zijn volledige filosofische en vooral kunstfilosofische oeuvre te willen herkneden tot een bijzonder krachtige, genuanceerde en verrijkende synthese. Hij herleest niet alleen zijn grote meesterwerk *Phénoménologie de la perception* (1945) en het manuscript van *Le Visible et l'invisible* (1964); hij neemt ook zijn vroegere bevindingen over de (moderne) schilderkunst zoals hij die geformuleerd had in het reeds vermelde *Le Doute de Cézanne* en *Le Langage indirect et le Voix du Silence* (1952) opnieuw onder de loep.<sup>93</sup> *L'Œil et l'Esprit* fungeert aldus niet louter als sluitstuk voor zijn denken. Het vormt net zo goed een terugkeer naar de bron van zijn fascinatie voor de visuele waarneming. Maar ditmaal benadert hij zijn stokpaardje niet alleen

---

<sup>90</sup> Men denke aan Hugo Bousset of Gotthold Ephraim Lessing, zie hoofdstuk 1.

<sup>91</sup> Inleiding van Claude Lefort bij MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. I.

<sup>92</sup> MERLEAU-PONTY M. (1948), pp. 15-48.

<sup>93</sup> MERLEAU-PONTY M. (1945).

MERLEAU-PONTY M. (1964a).

MERLEAU-PONTY M. (1948), pp. 15-48.

MERLEAU-PONTY M. (1960), pp. 40-104. *Le Langage indirect et le Voix du Silence* is een tot essay herwerkt hoofdstuk uit het nooit afgewerkte, maar postuum gepubliceerde *La Prose du monde* (MERLEAU-PONTY M. (1969). Bron: Inleiding van Claude Lefort bij MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. IV.)

met het jeugdige enthousiasme van een jonge filosoof; hij combineert de “force de l'étonnement”<sup>94</sup> die mee aan de wieg stond van zijn kunstopvattingen met zijn verworven wijsheid:

“(…) jouissant chaque jour du paysage qui port à jamais l’empreinte de l’œil de Cézanne, Merleau-Ponty réinterroge la vision, en même temps que la peinture. Ou plutôt, il l’interroge pour la première fois.”<sup>95</sup>

Eén van de belangrijkste gevolgen van die herbevraging van zijn visueel-fenomenologische onderzoek is het feit dat de bijzonder grote invloed van Edmund Husserl op zijn vroege werk veel minder sterk aanwezig is in *L'Œil et l'Esprit*. Het primordiale belang van de visuele waarneming voor het denken van Maurice Merleau-Ponty wordt immers niet alleen filosofisch benaderd, zoals bij Husserl, maar heeft evenzeer zijn wortels in Merleau-Ponty's liefde voor (de werkingsprincipes van) de schilderkunst.

De bruikbaarheid van Merleau-Ponty's bevindingen hoeft overigens niet beperkt te blijven tot de vroegtwintigste-eeuwse schilderkunst waar hij zelf de meeste aandacht aan besteedt. Binnen het minimalisme, bijvoorbeeld, werd maar al te graag teruggегrepen naar zijn opvattingen. De publicatie in 1962 van de Engelse vertaling van zijn *Phénoménologie de la Perception* (1945) en van zijn kunstfilosofische essays kort daarop moet ongetwijfeld mee aan de basis gelegen hebben van het grote succes van Merleau-Ponty in de kunstwereld vanaf de jaren zestig.<sup>96</sup> Ook vandaag blijkt zijn kunstfilosofie nog steeds relevant. Zo kan het ruimteomvattende (en –bevragende) werk van de Deen Olafur Eliasson (°1967) of dat van de Belgen Ann Veronica Janssens en Honoré d'O in meer dan één opzicht met de fenomenologie van deze Franse denker verbonden worden. Merleau-Ponty suggereerde trouwens zelf al dat zijn ideeën ook buiten de schilderkunst best wel eens geldig konden zijn:

“Quand on y pense, c'est un fait étonnant que souvent un bon peintre fasse aussi de bon dessin ou de bonne sculpture. Ni les moyens d'expression, ni les gestes n'étant comparables, c'est la preuve qu'il y a un système d'équivalences, un Logos des lignes, des lumières, des couleurs, des reliefs, des masses, une présentation sans concept de l'Être universel.”<sup>97</sup>

En – al lijkt het op het eerste gezicht vreemd – ook voor wat de actuele literatuur en vooral de hedendaagse bestuifbegeerte tussen kunst en literatuur betreft, blijkt in deze uitspraak heel wat waarheid te schuilen. Het systeem van equivalenties waar Merleau-Ponty het over heeft, blijkt

---

<sup>94</sup> Inleiding van Claude Lefort bij MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. II.

<sup>95</sup> Idem, p. I-II.

<sup>96</sup> BISHOP C. (2005), p. 50.

<sup>97</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 71. (cursivering: Dorothee Cappelle)

immers ook voor de hedendaagse literatuur te gelden. De waarneming en weergave van vorm, licht, kleur en materie zijn niet alleen karakteristiek voor de beeldende kunsten. Ook de actuele letterkunde is met dezelfde (universele) visuele aspecten begaan, ondanks het feit dat haar expressiemiddelen en –technieken talig en niet beeldend, en dus radicaal anders zijn. Zij maakt eveneens gebruik van een ‘Logos’ voor haar representatie van de waarheid. Dichteres en kunsthistorica Annie Reniers mag dan niet letterlijk naar Merleau-Ponty verwijzen, de volgende uitspraak van haar sluit opvallend goed aan bij het hierboven geciteerde fragment uit *L’Œil et l’Esprit* :

“Is er dan, met het modernisme, een nieuwe vormgeving ontstaan gemeenschappelijk aan dichter, schilder, beeldhouwer, danser, musicus (...) die erin bestaat zo dicht mogelijk bij het ontspringen zelf van de vorm te blijven en in deze beweging te volharden?”<sup>98</sup>

Op die vraag kan – zoals in wat volgt uitvoerig zal worden aangetoond – alleen maar bevestigend geantwoord worden.

De naam van Maurice Merleau-Ponty is er niet één die om de haverklap opduikt in literaire overzichtswerken en analyses. Toch lijkt hij mij vanuit de hierboven vermelde literaire probleemstellingen niet alleen bijzonder actueel en bruikbaar voor de studie van de hedendaagse kunst, maar ook, en vooral, voor de interdisciplinaire literatuurstudie. In wat volgt worden dan ook een aantal kernpunten uit *L’Œil et l’Esprit* getoetst aan hedendaags werk van beeldende kunstenaars en dichters.<sup>99</sup>

### 2.2.3. De visuele perceptie als oergrond van het bestaan

“Cette précession de ce qui est sur ce qu’on voit et fait voir,  
de ce qu’en voit et fait voir sur ce qui est,  
c’est la vision même.”<sup>100</sup>

De basisidee van zijn fenomenologie en kunstfilosofie zoals die in *L’Œil et l’Esprit* uitgewerkt wordt, kan als volgt samengevat worden. Merleau-Ponty vertrekt van een subjectgerichte benadering van de visuele perceptie waarin het kijken of het zien als een oorspronkelijke, onmiddellijke en lichamelijke ervaring vooropgesteld wordt. Dit slaat in eerste

---

<sup>98</sup> RENIERS A. (1998), p. 13.

<sup>99</sup> Achtergrondinfo: VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. (2002), pp. 261-272. en ELIAS W. (1993), pp. 145-151. Uiteraard zou *L’Œil et l’Esprit* ook aan de hedendaagse romanliteratuur getoetst kunnen worden. In het kader van de analyses die in deel twee uitgewerkt worden, wordt hier echter alleen aan de poëzie aandacht bestudeerd.

<sup>100</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 87.

instantie op wat de universele waarde van het zien kan worden genoemd: aan werkelijk alles gaan immers beelden vooraf. Of zoals Antoon van den Braembussche het formuleert:

“Het is de visuele perceptie die, aldus Merleau-Ponty, de grond uitmaakt van alles wat we ervaren, weten en zijn. (...) Dit betekent dat aan al het denken en spreken de perceptie, de waarneming, het zien voorafgaat.”<sup>101</sup>

Bovendien nemen we via de visuele perceptie niet alleen het zichtbare, maar ook het onzichtbare, dat wat zich in en achter het zichtbare bevindt, waar. Merleau-Ponty omschrijft dit als “le dedans du dehors et le dehors du dedans.”<sup>102</sup> De zintuiglijkheid van het zien is overigens niet alleen een lichamelijke ervaring – al is die van onnoemelijk groot belang – maar wordt door de visuele prikkel ook de geest gestimuleerd. Dit leidt echter niet tot een doorgedreven feitelijke of rationele kennis, maar wel naar een empatisch weten, een bewustzijn van het waarnemende subject en de wereld. De kunstenaar staat met zijn lichaam in de wereld; tegelijkertijd vormt zijn lichaam echter een afgrenzing van die wereld. De verbinding tussen de twee vindt plaats via het zien. Vandaar het belang van een voortdurende vernieuwing van gezichtspunten voor de kunstenaar. Alleen op die manier wordt het mogelijk om het door het lichaam beperkte blikveld te verruimen en op zoek te gaan naar wat er buiten en achter dat blikveld schuilgaat. Deze oorspronkelijke en onverbreekelijke eenheid tussen lichaam en geest, tussen de zintuiglijke ervaring en het verwerven van inzicht wordt door Merleau-Ponty aangeduid met de term ‘corps-sujet’, de term ‘subject’ is binnen het denken van Merleau-Ponty immers te beperkt om de kunstenaar of beschouwer te benoemen.

Uit het bovenstaande blijkt meteen de waarde die Merleau-Ponty aan de paradox (van het zien) hecht.<sup>103</sup> Zowel in zijn denken als in zijn kunstanalyses streeft hij naar een verzoeningspoging tussen tegengestelden, maar tegelijkertijd is die verzoening onmogelijk. Toch loont het de moeite om te volharden in de poging. Alleen op die manier kan inzicht verworven worden in het oneindig paradoxale, en het zien is daarvoor de enige mogelijkheid. Ook al is de waarneming fragmentair of partieel, ze biedt desalniettemin zicht op het geheel. Vandaar ook het vitale belang van de volharding. Door het onophoudelijk herformuleren van de visuele zoektocht naar inzicht, door het introduceren van telkens nieuwe *gezichtspunten*, wordt het inzicht steeds verder uitgediept:

“Même quand elle a l’air d’être partielle, sa recherche est toujours totale.”<sup>104</sup>

---

<sup>101</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. (2002), pp. 263-264.

<sup>102</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 23.

<sup>103</sup> Met het belang dat Merleau-Ponty aan de paradox hecht, anticipeert hij in zekere zin Jean-François Lyotards concept van de vruchtbare paradox.

<sup>104</sup> Idem, p. 89.

Merleau-Ponty formuleert geen oplossingen. De zoektocht van het zien is immers oneindig. De vragen waarmee de filosoof of de kunstenaar, kortom het waarnemend subject, worstelt moeten telkens opnieuw gesteld worden. Die oneindigheid karakteriseert meteen ook de openheid van Merleau-Ponty's denken en die openheid vormt één van de belangrijkste redenen – naast de dominantie van visuele stimuli in de hedendaagse beeldcultuur – waarom zijn fenomenologische kunstfilosofie nog steeds actueel en bruikbaar is. Openheid gaat echter in geen geval met vrijblijvendheid gepaard. De zoektocht naar de diepte in en achter de dingen, naar 'la profondeur' staat immers centraal:

“A leur époque, nos antipodes d’hier, les Impressionistes, avaient pleinement raison d’établir leur demeure parmi les rejets et les broussailles du spectacles quotidiens. Quant à nous, notre cœur bat pour nous amener vers les profondeurs.”<sup>105</sup>

Men zou, volgens Merleau-Ponty, dus kunnen stellen dat de visuele waarneming het begin is van alles, of nog, de oergrond van het Zijn.

De combinatie van een doorgedreven fascinatie voor de zichtbare wereld en een onophoudelijke en paradoxale zoektocht naar de dieptes of onzichtbaarheden die aan de werkelijkheid en de waarneming ten grondslag liggen, vormt ook in de hedendaagse kunst en literatuur een niet te verwaarlozen thema. Zo komen de installaties van kunstenaars als Olafur Eliasson en Ann Veronica Janssens net zo goed tot stand

“en crevant la ‘peau des choses’ pour montrer comment les choses se font choses et le monde monde.”<sup>106</sup>

Beide kunstenaars stellen de visuele waarneming van de omgeving waarin zij (al dan niet tijdelijk) vertoeven centraal in hun oeuvre. Bovendien is die waarneming nooit berekend; ze is onmiddellijk en oorspronkelijk. Hun installaties bestaan doorgaans uit een uitvergroete weergave van iets wat zich in de dagelijkse werkelijkheid op een veel minder expliciete manier voordoet. Zo wordt de aanwezigheid van mist, zonnestralen, schaduwpartijen, water, enzovoort doorgaans als vanzelfsprekend beschouwd. Bijgevolg nemen ze een niet bijzonder prominente plaats in in de waarneming door het subject. Nochtans zijn de lichtinval, reflecties in een wateroppervlak of de beperking van de zichtbaarheid door mist van doorslaggevend belang voor, enerzijds, de vormgeving van die visuele waarneming in het oog van het subject en, anderzijds, de lichamelijke

---

<sup>105</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 85.

<sup>106</sup> Idem, p. 69. De uitdrukking 'la peau des choses' heeft Merleau-Ponty uit *Aventures des lignes* van Henri Michaux gehaald (Bron: voetnoot op dezelfde pagina).

ervaring van de waarneming. Door het expliciet aanwezig stellen van een artificiële zon in de turbinehal van het Tate Modern, zoals in Eliassons *The Weather Project* (2003-2004, Fig. 29) of door het plaatsen van spiegels in een monumentale ruimte zoals Ann Veronica Janssens bijvoorbeeld deed tijdens de biënnale van Venetië in 1999 (Fig. 30) proberen beide kunstenaars het onzichtbare in het zichtbare aanwezig te stellen. Eliasson en Janssens streven naar een bewuste gewaarwording van wat zich in de gewone waarneming onbewust of als vanzelfsprekend voordoet. Zowel de lichamelijke als de geestelijke ervaring van de omgeving wordt daardoor anders en dit stelt het waarnemend subject in staat om inzicht te verwerven in de werkingsprincipes van de dieptes achter, in en rond de visuele waarneming. Door voor de weergave van een fragment te kiezen, leggen zij de onderhuidse beweegredenen van het geheel bloot. Of, in de terminologie van Merleau-Ponty, zij bewerkstelligen een partiële volledigheid.

Net zoals het werk van Ann Veronica Janssens en Olafur Eliasson als een artistieke veruitwendiging van de fenomenologie en de kunstfilosofie van Merleau-Ponty beschouwd kan worden, vertrekt ook dichter Bernard Dewulf (°1960) voor zijn eigen poëtica van de visuele perceptie als oergrond van het bestaan. Het zien wordt in Dewulfs poëzie nadrukkelijk op de voorgrond geplaatst, zowel in zijn eerste bundel *Waar de egel gaat* (1995) als in de recent verschenen opvolger *Blaauwziek* (2006). Net zoals bij Merleau-Ponty gaat de visuele waarneming aan alles vooraf. In het gedicht probeert hij die onmiddellijke, zintuiglijke ervaring en het woordeloze inzicht die zij oplevert te vertalen, maar het resultaat van die talige weergave kan nooit als een definitieve, allesomvattende representatie beschouwd worden: “de wijdte tussen alles en zichzelf” is niet zomaar overbrugbaar. Het blijft noodgedwongen bij een eeuwigdurende poging om de directheid van het kijken in een vaste vorm te gieten. En toch heeft de dichter geen andere keuze dan te blijven kijken. In ‘Langzaam oog’ uit *Blaauwziek* verwoordt hij het als volgt:

“Men zit zijn tijd met kijken uit,  
er is geen andere mogelijkheid.

Er is niet ergens niets te zien.  
Lijkt het leeg, dan kijkt iets

ons nog aan dat wij vergeten zijn.  
Zo zit men dus de tijd te kijken.

De wijdte tussen alles en zichzelf,  
hopeloos door elkaar. En ziet



door staren in het wak niet meer  
dat ook een langzaam oog,

liefst ademloos, ons overkijkt.  
Er is geen andere mogelijkheid.”<sup>107</sup>

De uitdrukking “langzaam oog” kan geïnterpreteerd worden als de samenstelling van de vele korte en onmiddellijke oogopslagen tot één geheel. Of nog, als de combinatie van de verschillende en per definitie fragmentaire blikken waarmee de werkelijkheid wordt aanschouwd. Door het samenstellen van tijdelijke en snel wisselende *gezichtspunten* tot een breder en trager *gezichtsveld* kan het inzicht verder uitgediept worden. Het waarnemend subject lijdt immers aan “de erfkwaal van de blik // de ziekte van het onvermogen”<sup>108</sup> om de visuele ervaring als dusdanig, zonder restfractie of vervorming in het gedicht of kunstwerk te vertalen. Het resultaat is immers altijd partieel of fragmentair; men kan immers alleen het partiële en niet het volledige waarnemen. Net zoals voor Nicolas de Staël, de schilder in ‘Alle vogels stil’ geldt voor de dichter dat

“Je probeert te zeggen dat je eigenlijk niet kunt zeggen wat je te zeggen hebt.”<sup>109</sup>

Dit hoeft echter niet ontmoedigend te werken. Door het telkens opnieuw bevragen van de partiële visuele waarneming komt men dichterbij het geheel. Door het telkens opnieuw blootleggen van het onzichtbare in het zichtbare komt men steeds dichterbij de allesomvattende en grenzeloze waarheid van het Zijn. En dit is precies wat Dewulf onderneemt in de laatste afdeling van *Blauwzieke*. Het motto bij ‘de blauwzieke badkamer’<sup>110</sup> is dan ook niet voor niets de volgende uitspraak van Henri Matisse (1869-1954):

“Il faut que la peinture serve à autre chose que la peinture.”

Hetzelfde geldt voor de poëzie waarin de dichter hier als waarnemend subject niet de reële werkelijkheid gadeslaat, maar de plastische realiteit van Pierre Bonnard (1867-1947) onder de loep neemt. Door wat afwezig is in de schilderijen van Bonnard aanwezig te stellen, door het schilderij kunstig onzichtbaar poëtisch zichtbaar te maken bekomt de dichter inzicht in zowel de

---

<sup>107</sup> DEWULF B. (2006), p. 12. Cf. Appendix B.

<sup>108</sup> ‘Alle vogels stil’ in: idem, p. 15. Cf. Appendix B.

<sup>109</sup> VANDENBROUCKE J. (26 april 2006).

<sup>110</sup> DEWULF B. (2006), pp. 49-62. De hier geschetste analyse van de visuele waarneming in *Blauwzieke* kan overigens samengevat worden aan de hand van de motto’s die in de bundel opgenomen: van “Vivre sans rien dire (Thierry De Cordier)” bij de eerste cyclus, over “J’aurais bien voulu vous parler (Claude Barzotti, ‘Madame’)” bij de afdeling ‘Naderingen’ tot de hier geciteerde uitspraak van Matisse. De cyclus ‘De blauwzieke badkamer’ is opgenomen in de appendices.

artistieke, de dichterlijke als de reële werkelijkheid. Op die manier vormt Dewulfs ‘de blauwzieke kamer’ in feite een verdere uitwerking van Merleau-Ponty’s enkelvoudige onderzoek naar de verhouding tussen de reële werkelijkheid en de waarneming door de kunstenaar.

Ook de poëzie van Mark van Tongele (°1956) kan met de kunstopvattingen van Maurice Merleau-Ponty verbonden worden. In tegenstelling tot het werk van Bernard Dewulf kent Van Tongeles poëtica nauwelijks een binding met de beeldende kunsten<sup>111</sup>. Toch lijken een groot aantal van zijn gedichten bijzonder dicht in de buurt te komen van wat in het eerste hoofdstuk kruispuntpoëzie genoemd werd. Men zou zelfs kunnen stellen dat er in zijn werk een picturaal-poëtische thematiek vervat zit. De onderhuids aanwezige conceptuele vraagstellingen die de hedendaagse kunst kenmerken blijken nagenoeg dezelfde te zijn als Van Tongeles eigen poëtische probleemstellingen. De visuele waarneming staat in zijn oeuvre centraal en vormt ook hier de oergrond van het Zijn. Van Tongele’s poëzie is zintuiglijk, lichamenlijk en staat middenin de reële visuele werkelijkheid:

“Een dichter van vandaag mag zich niet opsluiten in een lyrische cocon. Onder een glazen stolp van dichterlijke verzinsels gaan zitten lijkt mij een absurde bezigheid. Integendeel open moet de poëtische taal staan. Werkelijk lichamenlijk.”<sup>112</sup>

De dichter probeert het zichtbare en het onzichtbare met elkaar te verzoenen in een poëtische weergave, net zoals Cézanne, Eliasson en Janssens dat in hun plastisch werk proberen te doen. Maar het geheel kan nooit volledig gevat worden, al laat het partiële Van Tongele wel toe om inzicht te verwerven in het geheel. Het ogenblik stelt hem in staat om een glimp op te vangen van de dieperliggende waarheid in, achter en rond de werkelijkheid. In ‘Inzichtelijk’ uit *Ochtendrood en co* (2002) verwoordt hij het als volgt:

“Ik moet dichter, almaar dichter  
naar het ogenblik toe  
om de werkelijkheid beter te kunnen zien.”<sup>113</sup>

Over de werkelijkheidsopvatting van Mark van Tongele schrijft Yves T’Sjoen het volgende:

“Twee vragen, over het ik en de taal, over werkelijkheid en taal en de verzoening tussen beide. (...) Taal geeft ons de illusie dat we de werkelijkheid kunnen bevatten. Het is, zoals al vaker beweerd, een illusie dat we het chaotische complex, dat we werkelijkheid noemen, in taalstructuren kunnen uitdrukken. Taal pleegt altijd een

---

<sup>111</sup> Er is mij geen ekfrastische poëzie van zijn hand bekend en hij lijkt totnogtoe ook niet deelgenomen te hebben aan samenwerkingsprojecten tussen poëzie en beeldende kunst.

<sup>112</sup> Mark van Tongele in: T’SJOEN Y. (2004), p. 133.

<sup>113</sup> VAN TONGELE M. (2002), pp. 32-33. Cf. Appendix B.

reductie op de realiteit, want hoeveel nuances gaan niet verloren omdat we er geen woorden voor hebben?”<sup>114</sup>

En geldt dit niet voor elke weergave van de werkelijkheid? Over de visuele taal van de beeldende kunst kan – zoals reeds werd aangetoond – krek hetzelfde gezegd worden.

Omdat de visuele waarneming altijd een “avoir à distance”<sup>115</sup> is, kan het blikveld nooit als dusdanig, zonder restfractie of vervorming weergegeven worden in het kunstwerk:

“Voor Merleau-Ponty is het schilderen geen nabootsing of loutere afbeelding van de wereld. De schilder bootst niet de werkelijkheid na, maar distilleert uit de werkelijkheid een soort kwintessens en scheidt vanuit deze kwintessens een nieuwe wereld, een nieuwe zichtbaarheid.”<sup>116</sup>

Dit betekent echter niet dat er een verlies optreedt, dat de weergave niet volledig zou zijn. Er schuilt immers altijd totaliteit in het partiële, zoals reeds werd aangetoond bij de kunst van Cézanne, Eliasson en Janssens. Bovendien is de kunstenaar in staat om ons het zichtbare te doen zien op een andere en nieuwe manier, op een manier die voor het niet-artistieke ‘corps-sujet’ onzichtbaar is.<sup>117</sup> De weergave door de kunstenaar is een toevoeging door herformulering van de werkelijkheid:

“la vision du peintre est une naissance continuée.”<sup>118</sup>

Hij creëert een nieuwe zichtbaarheid<sup>119</sup>, een ‘visualisering tot de tweede macht’. Waarom de kunstenaar hiertoe in staat is en de doorsnee mens niet, verklaart Merleau-Ponty als volgt:

“Le peintre vit dans la fascination. Ses actions les plus propre – ces gestes, ces traces dont il est seul capable, et qui seront pour les autres révélation, parce qu’ils n’ont pas les mêmes manques que lui – il lui semble qu’ils émanent des choses mêmes, comme le dessin des constellations. Entre lui et le visible, les rôles inévitablement s’inversent.”<sup>120</sup>

Deze uitspraak geldt net zo goed voor de visuele waarneming in de poëzie. Zo beschrijft debutant Jan-Willem Anker (°1978) in de bijzonder visueel opgevatte bundel *Inzinken* (2005) een boom die voor de dichter als waarnemend subject ook weer geen boom is:

---

<sup>114</sup> T'SJOEN Y. (2004), p. 123.

<sup>115</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 27. [Cursivering: Maurice Merleau-Ponty]

<sup>116</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. (2002), p. 266.

<sup>117</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 29.

<sup>118</sup> Idem, p. 32.

<sup>119</sup> ELIAS W. (1993), pp. 145-151.

<sup>120</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 31.

“Het is een vrouw die met haar bontjas schudt.  
Als een loopvogel duwt ze de huizen omver,  
Wringt zich tussen stenen met haar verendos.

Dat ze haar volgelingen onder de voet loopt,  
deert haar niet. Een schaafwond lacht ze weg.  
Een wufte oogopslag smoort elk protest.

In de tuin verbruinen zeven van haar vingers.  
Ze spreken tot elkaar in ruisende gebarentaal,  
herhalen aan de grond patronen in het zwerk.”<sup>121</sup>

Voor de hedendaagse bestuifbegeerte kan het visuele tot de tweede macht verder uitgebouwd worden. Immers, in een gedicht als ‘vrouw met vrucht 2’ van Stefan Hertmans (°1951) vindt een verdubbeling van de visualisering tot de tweede macht plaats.

“landschap dat in facetten zont,  
een heup kubistisch draait om  
koelte in een hol gewricht.

zandloper op terras:  
een zwarte schaduw  
ijsbeert in een glas.

in die schijnslaap gewikkeld  
wentel je om je eigen as  
tot blauwe cijfers in valleien,  
tot zout en taffetas.”<sup>122</sup>

Een eerste visualisering tot de tweede macht, namelijk het kubistische kunstwerk als weergave van de werkelijkheid van de schilder (Pablo Picasso, bijvoorbeeld) wordt opnieuw gevisualiseerd door de dichter (Stefan Hertmans) als weergave van de waarneming van het kunstwerk in samenspraak met de weergave van zijn eigen werkelijkheid (zijn zwangere vriendin). Op die manier ontstaat dus een nieuwe visualisering tot de tweede macht naast de eerste visualisering tot de tweede macht door de schilder. Schematisch kan het visuele waarnemingsproces als volgt voorgesteld worden:

---

<sup>121</sup> ‘Dat is geen boom’ in: ANKER J.-W. (2005), p. 5. Cf. Appendix B.

<sup>122</sup> HERTMANS S. (2006), p. 66. Cf. Appendix B.

WERKELIJKHEID VAN DE KUNSTENAAR

WAARNEMING DOOR DE KUNSTENAAR

KUNSTWERK ALS VISUALISERING  
TOT DE TWEEDE MACHT

WERKELIJKHEID VAN DE DICHTER

WAARNEMING DOOR DE DICHTER

GEDICHT ALS VISUALISERING  
TOT DE TWEEDE MACHT

Deze dubbele visualisering betekent meteen ook dat er in 'vrouw met vrucht' een combinatie ontstaat van de picturale problematiek van het kubisme en de poëtische vraagstellingen over het statuut van de werkelijkheid bij de dichter. Het gaat hier, met andere woorden, om kruispuntpoëzie.

Ook in samenwerkingsprojecten tussen kunstenaars en dichters binnen de kruispuntpoëzie kan men van een dubbele visualisering tot de tweede macht spreken, zij het met een bijzonder belangrijk nuanceverschil. In het gedicht van Hertmans vallen de werkelijkheid van de kunstenaar en die van de dichter niet samen (zie schema); bij samenwerkingsprojecten is dat doorgaans wel het geval. In tegenstelling tot wat men in het traditionele beeldgedicht aantreft, vinden hier immers twee waarnemingen van één en dezelfde wereld of omgeving plaats en dit levert dus twee verschillende visualisering op. Het gaat immers om twee verschillende 'corps-sujets' die de werkelijkheid vanuit een ander blikveld zien. Beide visualisering worden vervolgens samengebracht in het uiteindelijke resultaat. Schematisch ziet dit proces er als volgt uit:

VISUALISERING TOT  
DE TWEEDE MACHT  
DOOR DE KUNSTENAAR

VISUELE WAARNEMING  
VAN DE  
WERKELIJKHEID

RESULTAAT  
(TENTOONSTELLING,  
PUBLICATIE, ...)

VISUALISERING TOT  
DE TWEEDE MACHT  
DOOR DE DICHTER

In het tweede deel van deze verhandeling wordt een voorbeeld van een dergelijk samenwerkingsverband besproken tussen kunstenares Ann Veronica Janssens en wetenschapper-dichter Alexandre Wajnberg (°1952).

De weergave van het visuele tot de tweede macht is sterk verbonden met het autofiguratieve karakter van het kunstwerk. Dit autofiguratieve karakter wijst niet zozeer op de autonome aard van het kunstwerk (namelijk het kunstwerk als realiteit op zich), al lijkt dit op het eerste gezicht wel zo te zijn. Merleau-Ponty wijst er in *L'Œil et l'Esprit* herhaaldelijk op dat het niet zozeer de plastische materie is die van belang is voor het kunstwerk, maar wel het materialiseringsproces als dusdanig; Het ontstaan van de lijn en van de ruimtewerking, het aanbrengen van de kleur en het vatten van het licht op het schildersdoek vormen de essentie van de kunst en niet zozeer het afgewerkte resultaat. Door het zoeken met het materiaal of de techniek probeert de kunstenaar het onzichtbare zichtbaar te maken, het vormeloze vorm te geven. Dit is ook de reden waarom Merleau-Ponty zoveel belang hecht aan de abstracte kunst. Het centraal stellen van het materialiseringsproces zorgt er immers voor dat de mimesis niet langer van belang is; het kunstwerk wordt autofiguratief.

Ook al komt de literatuur niet aan bod in Merleau-Ponty's *L'Œil et l'Esprit*, mijns inziens kan ook heel wat hedendaagse poëzie als autofiguratief beschouwd worden. De talige middelen van heel wat actuele beeldpoëzie en kruispuntpoëzie blijken immers bijzonder nauw aan te sluiten bij de beeldende middelen van de kunst. Beiden worden op een bijzonder gelijkaardige manier gebruikt, mede omdat de probleemstellingen waarmee de twee disciplines worstelen grotendeels dezelfde zijn. Zoals eerder al werd aangegeven is de taal van de hedendaagse poëzie bijzonder visueel, zelfs beeldend geworden. Bovendien kan de dichterlijke taal uiteraard nooit vereenzelvigd worden met de dagelijkse omgangstaal die Merleau-Ponty tegenover de kunst plaatst. In het gedicht wordt immers op een totaal andere manier met de taal omgegaan dan in de gewone, dagelijkse communicatie. De strikte regels en structuren van de omgangstaal staan de expressie immers niet in de weg. Ze worden in vraag gesteld, omgedraaid, onderuitgehaald,... net zoals de kunst worstelt met haar plastische middelen. In de poëzie van Peter Verhelst en Mark van Tongele, bijvoorbeeld, staat het zoeken naar de uitdrukking, naar de materialisering van de waarneming centraal. Hun dichterlijke taal wordt autofiguratief:

“Met hun snuit zuigen ze doodgemoedereerd  
hun prooi hartstikke leeg.

Uitrimpelende h  
erin  
ne-  
ringen”<sup>123</sup>

Bovendien creëren zij in hun gedichten net zo goed een autofiguratieve werkelijkheid zoals die hierboven voor de beeldende kunsten gedefinieerd werd.

Het autofiguratieve karakter van kunst (en poëzie) wijst meteen ook op het belang van het telkens herdefiniëren van de uitdrukkingsmiddelen. Dit laatste doet zich niet alleen in het kunstwerk of gedicht zelf voor. Ook op een algemener niveau vinden we eenzelfde preoccupatie met het zoeken terug. Merleau-Ponty stelt herhaaldelijk dat er nooit oplossingen zijn. Finaliteit is volgens hem klinklare onzin:

“[C] est plutôt qu’en un sens la première des peintures allait jusqu’au fond de l’avenir. Si nulle peinture n’achève la peinture, si même nulle œuvre ne s’achève absolument, chaque création change, altère, éclaire, approfondit, confirme, exalte, recrée ou crée d’avance toutes les autres. Si les créations ne sont pas un acquis, ce n’est pas seulement que, comme toutes choses, elles passent, c’est aussi qu’elles ont presque toute leur vie devant elles.”<sup>124</sup>

Ook de verhouding tussen de kunst of de literatuur en de wereld ligt niet vast. De idee van een universele, definitief afgewerkte kunst of literatuur is bijgevolg zinloos. In deze idee zit meteen ook de openheid van de hedendaagse kunst en literatuur vervat.

“Parce que profondeur, couleur, forme, ligne, mouvement, contour, physionomie sont des rameaux de l’Être, et que chacun d’eux peut ramener toute la touffe, il n’y a pas en peinture de ‘problèmes’ séparés, ni de chemins vraiment opposés, ni de ‘solutions’ partielles, ni de progrès par accumulation, ni d’options sans retour. Il n’est jamais exclu que le peintre reprenne l’un des emblèmes qu’il avait écartés, bien entendu en le faisant parler autrement”.<sup>125</sup>

Willem Elias bouwt hierop verder door te stellen dat

“Deze bevrijding tot het ‘autofiguratieve’ maakt het artistieke proces zowel individueel als historisch oneindig of even eindig als de mensheid zelf. Het weerlegt het einde van de schilderkunst en zelfs het einde van de avant-garde.”<sup>126</sup>

---

<sup>123</sup> VAN TONGELE M. (2002), pp. 32-33. Cf. Appendix B.

<sup>124</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 92-93.

<sup>125</sup> Idem, p. 88.

<sup>126</sup> ELIAS W. (1993), pp. 149.

Beide uitspraken kunnen net zo goed op de literatuur toegepast worden. Ook in de hedendaagse literatuur bestaan immers geen verworvenheden, alleen een eeuwigdurende vraagstelling. Dit betekent echter niet dat de kunst en de literatuur in een vrijblijvende ‘Spielerei’ kunnen of mogen vervallen. Integendeel, de eeuwige zoektocht naar de diepte of de grond van de ‘magie van het zien’ karakteriseren de openheid en de dynamiek van het kunstwerk of het gedicht in de wereld van vandaag en de toekomst.

#### 2.2.4. Samenvattend

Met het oog op de analyses die in het tweede deel van deze verhandeling aan bod komen, lijkt het mij aangewezen om de belangrijkste punten die in de vorige paragraaf uitgebreid werden toegelicht, hier nog eens beknopt en in de vorm van een opsomming weer te geven.

- (1) De visuele waarneming vormt de oergrond voor het bestaan. Het zien wordt als uitgangspunt beschouwd voor elke artistieke (of literaire) creatie.
- (2) Elke kunstuiting is een visualisering tot de tweede macht.
- (3) Het zien bewerkstelligt partiële volledigheid: “voir c’est avoir à distance”<sup>127</sup>. Via het zien krijgt men inzicht in de kern van het Zijn; men zoekt het onzichtbare achter het zichtbare.
- (4) De term subject maakt plaats voor het ‘corps-sujet’. Rationeel kennen en empathisch weten worden verenigd in de beschouwer. Er bestaat een onlosmakelijk evenwicht tussen de twee.
- (5) Elk kunstwerk heeft een autofiguratief karakter.
- (6) Er kan geen sprake zijn van eindigheid of finaliteit: creaties zijn geen definitieve verworvenheden.

### 2.3. Slotbeschouwing

Centraal in dit hoofdstuk stond de problematiek van de visuele waarneming in de hedendaagse beeldende kunsten en de poëzie. Allereerst werd er een schets opgesteld van de thematische, conceptuele en poëtische vraagstellingen in dit verband. Vervolgens werd een methodologisch voorstel geformuleerd voor de hedendaagse bestuifbegeerte op basis van de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty. Zijn postuum gepubliceerde *L’Œil et l’Esprit* werd hierbij als uitgangspunt gekozen.

De actuele kruisbestuiving tussen de zusterkunsten is echter niet alleen beeldend van aard. In het volgende hoofdstuk wordt daar dieper op ingegaan.

---

<sup>127</sup> MERLEAU-PONTY M. (1964b), p. 27.



## HOOFDSTUK 3:

### DE GRENZELOZE DYNAMIEK VAN TEKEN EN CITAAT

#### 3.1. Identificatie van de probleemstelling

In *Schaamteloos frummelen aan het Sublieme*<sup>128</sup> beschrijft Stefan Hertmans de poëtische en poëtische zoektocht van Peter Verhelst naar de ervaring van het Verhevene in de realiteit. Die ervaring is vooral lichamelijk, zintuiglijk zelfs. Verhelst staat als dichter met beide voeten stevig verankerd in de hedendaagse beeldcultuur, maar hoe beeldend zijn poëzie ook mag zijn, zij is en blijft een taaluiting, een talig ding. Alleen blijkt de bestaande taal niet te voldoen om de beelden van de dichter vorm te geven. De taal zoals de dichter die kent moet dus heruitgevonden worden. Zij wordt door Verhelst geprovoceerd, op haar kop gezet, uitgekleeft, dooreen geschud en vervolgens in een nieuw kleedje gestopt. Kortom, ook al is de hedendaagse visuele cultuur allesoverheersend, de taal blijft belangrijk, zij het in een andere vorm. Of zoals Stefan Hertmans zijn essay besluit:

“Wie (...) nog doorleutert over de dood van het woord in de beeldcultuur, moet zijn eigen tijd dringend met andere ogen bekijken.”<sup>129</sup>

Deze uitspraak blijkt net zo goed voor het onderzoek naar de hedendaagse bestuifbegeerte te gelden. In hoofdstuk 1 werd al aangegeven dat dit onderzoek voornamelijk vanuit de literatuurwetenschappen gestuurd wordt en dat daarbij vooral gebruik gemaakt wordt van semiotische, structuralistische en deconstructivistische analysemethodes. Met andere woorden, van methodes waarbij de taal, de tekst of het talig denken centraal staat. Nu blijkt een dergelijke methodologie behoorlijk wat lacunes te vertonen als we haar op actuele cross-overprojecten of op hedendaagse beeldpoëzie willen toepassen. In de praktijk is de taal haar bevoogdende rol kwijtgeraakt en wordt zij voortdurend gheredefinieerd en geïnfilterd door de beeldende cultuur. Op het theoretische terrein is dit vooralsnog niet gebeurd. Kunstwetenschappelijk georiënteerde denkers als Yve-Alain Bois hebben er echter al herhaaldelijk op gewezen dat een dergelijk spanningsveld niet langer houdbaar is.<sup>130</sup> De ontwikkelingen binnen de twintigste-eeuwse beeldende kunsten tonen onomstootbaar aan dat het visuele of het beeldende allesbehalve ondergeschikt hoeft te zijn aan het woord.

---

<sup>128</sup> HERTMANS S. (2002). Oorspronkelijk gepubliceerd in *De Gids*, jaargang 160, nummer 1, 1997.

<sup>129</sup> Idem, p. 387.

<sup>130</sup> BOIS Y.-A. (2003), pp. xi-xxx. Zie ook hoofdstuk 1.

Yve-Alain Bois besteedt weliswaar geen enkele aandacht aan de kruisbestuiving tussen plastische kunst en literatuur; zijn bedenkingen bij het door de taal en de tekst gedomineerde theoretische veld gelden net zozeer, zoniet bij uitstek voor de bestudering van de hedendaagse bestuifbegeerte. Woorden als

“The urge to take painting seriously, or any kind of art for that matter, and to understand it not as an illustration of a theory but as a model, a theoretical model in itself”<sup>131</sup>

illustreert hoe hoog de nood is om de beeldende kunsten als dusdanig in de theoretische analyse te incorporeren en niet langer louter en alleen te vertrouwen op de talige constructie. De stille stem van het beeld heeft namelijk net zo veel bij te dragen aan het onderzoek als de veel luidere stem van het woord.

Concreet betekent dit dat het onderzoeksveld verruimd kan worden door de bestaande semiotische analysemethodes te herdefiniëren met behulp van de beeldende kunsten. Op die manier wordt het mogelijk om aandacht te besteden aan aspecten van de hedendaagse bestuifbegeerte die totnogtoe noodgedwongen onbelicht bleven. Het is, met andere woorden, helemaal niet de bedoeling om radicaal komaf te maken met de merites van het op de semiotiek geïnspireerde onderzoek. Integendeel, mijns inziens vormen de verwezenlijkingen van de semiotiek en de aan haar verwante denkkaders van het structuralisme en de deconstructie nog steeds een belangrijke peiler van het onderzoek naar de hedendaagse bestuifbegeerte. Alleen is zij niet de enige peiler, zoals in de vorige hoofdstukken al uitvoerig werd belicht.

Een volledig overzicht van alle mogelijke en bruikbare bijdragen uit de semiotiek, het structuralisme en de deconstructie om die vervolgens vanuit kunstwetenschappelijke hoek te heroriënteren en nuanceren is binnen het bestek van deze licentiaatsverhandeling niet mogelijk, noch zinvol. Met de praktijkvoorbeelden uit het tweede deel voor ogen worden hier enkel de belangrijkste invalshoeken op een rijtje gezet. Zo blijken de bijdragen van Jan Mukarovsky in het kader van het Praags structuralisme uiterst nuttig te zijn voor de analyse van de hedendaagse bestuifbegeerte. Zijn bevindingen worden aangevuld en geactualiseerd met de bevindingen van semioticus Umberto Eco die in het bijzonder aandacht heeft voor de visuele cultuur. Daarna wordt dieper ingegaan op de bijdragen van Mieke Bal aan het interpretatief onderzoek van de beeldende kunsten. Vanuit een brede literatuurwetenschappelijke basis (narratologie, culturele antropologie,...) heeft zij namelijk een aantal concepten uit de literaire theorie naar de plastische

---

<sup>131</sup> BOIS Y.-A. (2003), pp. xxx.

kunst vertaald en die concepten blijken bijzonder bruikbaar voor de analyse van de hedendaagse bestuifbegeerte.

Deze drieledige methodologische basis wordt, ten slotte, in een kunstwetenschappelijk georiënteerd methodologisch voorstel gegoten waarmee in de analyses die in volgende hoofdstukken aan bod komen aan de slag zal worden gegaan.

## 3.2. Een drieledige methodologische basis

### 3.2.1. Jan Mukarovsky

Eén van de meest toonaangevende en tot op de dag van vandaag meest invloedrijke vertegenwoordigers van het Praags structuralisme moet ongetwijfeld Jan Mukarovsky (1891-1975) zijn. Hoewel het uitgangspunt van de Praagse thesen (1929) onmiskenbaar linguïstisch was, heeft Mukarovsky geprobeerd om deze taalkundige inzichten te vertalen naar een veel breder onderzoeksdomein dan dat van de taal. Als één van de eerste semiotici heeft hij uitgebreid aandacht besteed aan de beeldende kunsten. Bovendien blijkt uit nagenoeg zijn volledige oeuvre dat hij de literatuur als taaluiting niet tegenover de beeldende kunsten plaatst – zoals doorgaans het geval was en nog steeds is –, maar dat de literatuur, in zijn ogen, deel uitmaakt van de kunsten als dusdanig. Op die manier komt de literatuur, en bij uitstek de poëzie, naast de plastische kunst, de architectuur, de dans, de muziek,... te staan. Deze opvatting is van bijzonder groot belang voor de studie van de kruisbestuiving tussen beeldende kunst en literatuur, ook al wordt die door Mukarovsky niet als dusdanig behandeld. Ze impliceert namelijk dat beide disciplines a priori gelijkwaardig zijn; een radicaal ander uitgangspunt, met andere woorden, dan dat van Lessing en zijn navolgers.<sup>132</sup>

De voor dit hoofdstuk belangrijkste bijdrage van Mukarovsky aan het onderzoek naar het semiotisch karakter van de kunsten werd in 1936 onder de titel *L'art comme fait sémiologique* gepubliceerd en is gebaseerd op de gelijknamige lezing die hij twee jaar eerder op het achtste internationale congres voor filosofie in Praag heeft gehouden.<sup>133</sup>

---

<sup>132</sup> Zie hoofdstuk 1.

<sup>133</sup> gepubliceerd in *Actes du huitième congrès international de philosophie à Prague, 2-7 septembre 1934* (1936) (Bron: BRONZWAER W.J.M., FOKKEMA D.W. en IBSCH E. (ed.) (1977), p. 95.) In deze verhandeling wordt gebruik gemaakt van de Nederlandse vertaling uit het *Tekstboek Algemene literatuurwetenschap* samengesteld door W.J.M. Bronzwaer, D.W. Fokkema en E. Ibsch. Deze vertaling is zowel gebaseerd op de Franse tekst als op de Duitse versie die als *Die Kunst als semiologisches Faktum* opgenomen is in MUKAROSKKY, Jan, *Kapitel aus der Ästhetik*, Suhrkamp, Frankfurt, 1970, pp. 138-147. De Nederlandse vertaling kan dus als een correcte en volledige weergave van de originele tekst beschouwd worden.

Zoals hierboven al vermeld vertrekt het Praags structuralisme in de eerste plaats vanuit een linguïstisch denkkader en dat is in *L'art comme fait sémiologique* niet anders. Mukarovsky maakt bij het begin van deze tekst meteen duidelijk dat hij ernaar streeft om de verworvenheden van de linguïstische semiotiek<sup>134</sup> toe te passen op alle andere soorten tekens omdat die tekens, aldus Mukarovsky, alle een bijzonder nauwe verwantschap tonen met talige tekens. Met deze stelling wijkt Mukarovsky dus niet af van de klassieke opvatting binnen de semiotiek dat zowat alle mogelijke tekens als een vorm van talige tekens beschouwd kunnen worden en dus binnen een talig georiënteerd denkkader geanalyseerd kunnen of zelfs moeten worden. Kortom, ondanks het feit dat Mukarovsky de literatuur en de beeldende kunsten op gelijke voet zet, doet hij dat vooralsnog niet met de taal en visuele tekens, iets wat latere semiotici, en bij uitstek Umberto Eco<sup>135</sup>, wel zullen bewerkstelligen. Ook al strookt deze benadering van visuele tekens en tekensystemen niet met wat in deze verhandeling beoogd wordt, de inhoud van Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique* blijkt desalniettemin bijzonder bruikbaar voor de bestudering van de wisselwerking tussen de beeldende kunsten en de poëzie. Die inhoud kan als volgt samengevat worden.<sup>136</sup>

Een eerste belangrijke stelling die Mukarovsky formuleert is dat elk kunstwerk, als uiterlijke verschijningsvorm van het individuele bewustzijn van zijn maker, meteen ook tot het collectieve bewustzijn gaat behoren. Het kunstwerk fungeert aldus als een teken; het bemiddelt of communiceert immers tussen het individuele en het collectieve bewustzijn. Onder het collectieve bewustzijn begrijpt Mukarovsky alle maatschappelijke, historische, filosofische, sociale, economische, politieke, religieuze,... denkbeelden die de context vormen waarin het individuele bewustzijn van de maker en de beschouwer van het kunstwerk zich manifesteert. Die context is van ontzettend groot belang voor de betekenisvorming van het werk. Het kunstwerk mag, volgens Mukarovsky, nooit vereenzelvigd worden met het individuele bewustzijn van de maker, omdat dit per definitie uiterst beperkt en subjectief is. Het kunstwerk kan nooit louter uitdrukking zijn van de individuele gemoedstoestand van de kunstenaar; het drukt veel meer uit

---

<sup>134</sup> in de Nederlandse vertaling 'linguïstische semantiek' (zie MUKAROVSKY J. (1977), p. 89). Hierbij moet opgemerkt worden dat de term 'semiotiek' zoals die vandaag gebruikt wordt als overkoepelende benaming voor de verschillende strekkingen binnen de studie van tekens, tekengebruik, tekensystemen en betekenisvorming pas pas vrij recent in voege is getreden. Toen Mukarovsky aan zijn onderzoek begon werden de termen semiologie (om de richting achter Ferdinand de Saussure aan te duiden), semiotiek (Charles Peirce) en semantiek door elkaar gebruikt (Bron: VAN DEN BRAEMBUSSCHE A. (2002), pp. 284-285.). In *L'art comme fait sémiologique* geeft Mukarovsky overigens zelf al aan dat er geen eenduidigheid bestaat over de terminologie (MUKAROVSKY J. (1977), p. 89).

<sup>135</sup> Zie paragraaf 3.2.2.

<sup>136</sup> Mukarovsky vat zijn tekst op het einde zelf samen in de vorm van een vijftal thesen, maar die kunnen niet als dusdanig toegepast worden op de hedendaagse bestuifbegeerte. Daarom werd *L'art comme fait sémiologique* opnieuw gelezen, bestudeerd en samengevat in functie van de actuele kruisbestuiving tussen de twee zusterdisciplines.

dan dat. Een kunstwerk kan alleen als teken fungeren, verwerft alleen waarde als het in een bredere context geplaatst wordt en een communicerende rol vervult binnen het collectieve bewustzijn. Dit betekent echter niet dat Mukarovsky de invloed van de subjectieve gemoedstoestand van het individu bij het creëren of beschouwen van een kunstwerk volledig verwerpt. Hij beschouwt het enkel als een potentieel secundaire betekenis, connotatie of bijklank (zoals een woord die kan hebben) bij het grotere geheel waarin het kunstwerk ontstaan is.<sup>137</sup> Bovendien is de relatie tussen het kunstwerk en die bredere context niet onveranderlijk, maar dynamisch. De tijd en de ruimte waarin het kunstwerk geplaatst wordt, bepalen namelijk mee de betekenis van het werk. Mukarovsky haalt hierbij de vertaling van een literair werk als voorbeeld aan. Wanneer een literair werk in verschillende periodes (en dus in andere tijden en ruimtes) opnieuw vertaald wordt, wordt meteen ook een nieuwe betekenislaag aan het werk toegevoegd.<sup>138</sup> Mukarovsky gaat op dit vlak niet in op de beeldende kunsten, maar het is voor elke kunstwetenschapper en –criticus zonneklaar dat de tijd en de ruimte waarin een bepaald kunstwerk getoond wordt van onnoemelijk groot belang zijn bij de betekenisvorming van het werk. Bij de opbouw van tentoonstellingen wordt nauwkeurig rekening gehouden met de presentatie van het werk als dusdanig en de relatie die tussen de verschillende werken ontstaat, alsook met het overkoepelende thema van zowel de zaal als het volledige tentoonstellingsconcept, om slechts een paar aspecten te noemen van de invloed die tentoonstellingsprojecten kunnen uitoefenen op de betekenisvorming van een kunstwerk.<sup>139</sup> In de moderne en hedendaagse kunst wordt uiteraard ook maar al te vaak en soms zelfs bijzonder expliciet met de tijd en de ruimte gewerkt waarin het werk gepresenteerd wordt. De minimalistische sculpturen van Donald Judd (1928-1994) of Carl Andre (°1935) vormen hier duidelijke voorbeelden van, maar ook bij de recentere sculpturen en installaties van Ann Veronica Janssens die in het tweede deel van deze verhandeling aan bod komen spelen de tijd en de ruimte waarin de werken gepresenteerd worden een belangrijke rol. Tijd en ruimte worden op een bijzonder uitgesproken manier bij de presentatie van het materiële object betrokken waardoor ze expliciet deel gaan uitmaken van het dynamische tekenkarakter en de betekenisvorming van het kunstwerk.

Uit het bovenstaande blijkt al dat Mukarovsky een duidelijk onderscheid maakt tussen het materiële kunstwerk en het kunstwerk als drager van betekenislagen. Het kunstwerk als zintuiglijk waarneembare uiterlijke verschijningsvorm wordt door Mukarovsky het materiële object

---

<sup>137</sup> MUKAROVSKY J. (1977), p. 90.

<sup>138</sup> Ibidem.

<sup>139</sup> Zie bijvoorbeeld GREENBERG R., FERGUSON B.W. en MAINE S. (ed.) (1996).

genoemd. Mukarovsky maakt hierbij meteen de link met de terminologie van Ferdinand de Saussure (1857-1913) en stelt dat het materiële object overeenkomt met wat de Saussure als de betekenende of de ‘signifiant’ beschouwd. Het kunstwerk is echter veel meer dan een louter materieel object, het is – in de woorden van Mukarovsky – ook een immaterieel esthetisch object. Met de term ‘esthetisch object’ (‘signifié’ of betekenis) vat Mukarovsky alle betekeniscomplexen samen die aan het materiële object gekoppeld kunnen worden: de oneindige, dynamische en complexe verwijzingen naar het collectieve bewustzijn afhankelijk van de tijd en de ruimte waarin het kunstwerk gepresenteerd wordt, de link met het individuele bewustzijn van de maker en van de beschouwers die eveneens tijd- en ruimtegebonden zijn, en de relatie tussen al deze verschillende elementen. In de combinatie van deze aspecten schuilt het tekenkarakter van het kunstwerk. Het kunstwerk als teken bestaat dus uit een samenspel van het materiële object, het esthetische object en de relatie met de context.<sup>140</sup>

Een volgende belangrijk punt in *L’art comme fait sémiologique* betreft het kunstwerk als dusdanig. Mukarovsky stelt dat het kunstwerk niet alleen als geheel als een teken beschouwd kan worden; het kunstwerk bestaat zelf ook uit een systeem van tekens. Elk kunstwerk bezit een innerlijke structuur waarin alle vormelementen een specifieke plaats invullen. Alle formele kenmerken hebben een eigen informatieve waarde los van de inhoud, de stof of het thema van het kunstwerk. Zo hebben kleuren, lijnen, vormen,... elk een eigen betekenis binnen de interne structuur van het kunstwerk en dit naar analogie met de externe structuur van het kunstwerk dat op het esthetisch object slaat. Alle formele kenmerken zijn dus allemaal aparte tekens die in relatie staan tot elkaar en tot het kunstwerk als geheel. Kortom, het kunstwerk is tegelijk teken en tekencomplex.<sup>141</sup>

Een laatste aspect dat we uit Mukarovsky’s in *L’art comme fait sémiologique* kunnen distilleren, vat de vorige punten enigszins samen, zij het in een andere context. Mukarovsky staat namelijk niet alleen stil bij het tekenkarakter van het kunstwerk als esthetisch en materieel object, maar ook bij de functies die het kunstwerk als teken bekleedt. Hij herkent er twee: een kunstwerk heeft volgens hem zowel een autonome als een communicatieve functie. Het onderscheid tussen beide functies behandelt Mukarovsky aan de hand van de relatie die het kunstwerk onderhoudt met de realiteit waarnaar het verwijst. Een kunstwerk dat als een autonoom teken fungeert, verwijst op een indirecte manier naar een niet direct zichtbare realiteit (dit wil zeggen alle maatschappelijke verschijnselen die tot het collectieve bewustzijn behoren). Wanneer die realiteit

---

<sup>140</sup> MUKAROVSKY J. (1977), p. 90-92.

<sup>141</sup> Idem, pp. 90 en 92.

geëxpliciteerd wordt in het thema, de stof en / of de formele<sup>142</sup> kenmerken van het kunstwerk vervult het werk een communicatieve functie. Het kunstwerk heeft dan immers een heel duidelijke mededelende of informatieve functie. Mukarovsky haalt bij beide functies zowel voorbeelden aan uit de literatuur (poëzie en proza) als uit de schilderkunst (het surrealisme en het werk van Vassily Kandinsky).

Hij stelt bovendien dat beide functies simultaan aanwezig zijn in één en hetzelfde kunstwerk. Het kunstwerk verwijst tegelijk naar zichzelf als teken binnen de bredere context van alle maatschappelijke verschijnselen en naar die bredere context. Alleen kunnen beide functies niet allebei even prominent aanwezig zijn binnen het kunstwerk; er kan altijd één dominante en één ondergeschikte functie waargenomen worden. Wat de dominante functie is, wisselt naargelang het kader waarin het kunstwerk functioneert. De pendelbeweging in de geschiedenis van de literatuur en de beeldende kunsten toont immers aan dat binnen de ene stroming (bijvoorbeeld het classicisme) de communicatieve functie op de voorgrond treedt, terwijl in de daaropvolgende stroming (de romantiek, om bij het voorbeeld te blijven) de autonome functie belangrijker wordt. Het feit dat beide functies tegelijk in het werk aanwezig zijn, zorgt er echter voor dat het kunstwerk als teken kan blijven bestaan doorheen de slingerbeweging in de kunstgeschiedenis.<sup>143</sup>

Uit een nauwkeurige lezing van Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique* kunnen we aldus besluiten dat elk kunstwerk een bij uitstek dynamisch teken en tekencomplex is dat zowel uit een materieel als een esthetisch object bestaat en een al even dynamische relatie onderhoudt met de context waarin het gepresenteerd wordt. Het kunstwerk kan tegelijk als een autonoom en als een communicatief teken beschouwd worden. Dit betekent meteen ook dat de beschouwer van het kunstwerk een belangrijke rol speelt in het esthetisch proces. Zonder de beschouwer kan het kunstwerk immers niet in een bepaalde tijd en een specifieke ruimte geplaatst worden en verliest het zijn dynamisch en mededelend karakter. De beschouwer vervult een noodzakelijke schakel binnen het onophoudelijke betekenisproces van het kunstwerk. Een semioticus die dit laatste aspect verder heeft uitgediept is Umberto Eco.

### 3.2.2. Umberto Eco

Net zoals Jan Mukarovsky bestudeert ook Umberto Eco (°1932) de toepassingsmogelijkheden van de semiotiek op een veel breder onderzoeksdomein dan het louter

---

<sup>142</sup> waarmee Mukarovsky dus aangeeft dat ook de abstracte kunst een communicatieve functie kan vervullen, iets wat in schril contrast staat met de opvatting van de navolgers van Lessing over niet-figuratieve kunst (zie hoofdstuk 1).

<sup>143</sup> MUKAROVSKY J. (1977), pp. 91-93.

linguïstische. Vooral op het vlak van de visuele communicatie heeft deze Italiaanse semioticus baanbrekend werk verricht. Zoals in het vorige hoofdstuk al expliciet werd benadrukt is de studie van de visuele communicatie van doorslaggevend belang voor al wie de moderne en actuele kunst naar waarde wil schatten. In tegenstelling tot Maurice Merleau-Ponty, benadert Umberto Eco de problematiek van de visuele waarneming echter niet vanuit een fenomenologisch, maar vanuit een semiotisch standpunt, waarbij hij dus vooral aandacht heeft voor het visuele als teken of tekensysteem en de betekenisprocessen waarin het visuele een rol speelt. Hij houdt zich niet zozeer bezig met het wezen van de visuele waarneming op zich. Als aanhanger van de semiotiek heeft Eco veeleer aandacht voor wat rond het kunstwerk ontstaat<sup>144</sup> en niet zozeer voor het wezen van het werk, dat wil zeggen wat in het werk zelf aanwezig is of eraan aan de basis ligt. Wat Eco dan weer wel met Merleau-Ponty gemeen heeft, is de uitgesproken voorliefde voor de beeldende kunst die hij in tal van zijn geschriften aan de dag legt en die hij meteen ook in zijn theoretische uiteenzettingen integreert, met als bekendste voorbeeld zijn analyse van de informele kunst in het vierde hoofdstuk van *Opera Aperta* (1962).<sup>145</sup> Ook voor Eco vormt de plastische kunst immers geen loutere illustratie bij zijn denken; ze fungeert als argument. Of nog, ze staft zijn semiotische theorie en maakt er op die manier ook deel van uit.

Eco grijpt echter niet alleen terug naar de beeldende kunsten bij zijn uiteenzettingen; ook de literatuur vervult binnen zijn denken een prominente plaats. Wat hem voor het centrale thema van deze verhandeling interessant maakt, is dat hij die literatuur – net zoals de kunst – systematisch bestudeert vanuit het standpunt van de lezer of ontvanger van het werk. Het communicatieproces speelt een vooraanstaande rol in Eco's gedachtegoed en dit communicatieproces wordt altijd in een context geplaatst die tijd- en ruimtegebonden en dus veranderlijk is. Bovendien verliest Eco zijn interesse voor de visuele communicatie nooit uit het oog wanneer hij het over de literatuur heeft. Literaire werken worden dan ook gelezen tegen de achtergrond van de huidige, alomtegenwoordige beeldcultuur, in een context waarin meerduidigheid van betekenissen en de lees- en kijkervaring van de beschouwer of ontvanger van het werk hoogtij vieren.

Bovenstaande argumenten verklaren de keuze voor het semiotische gedachtegoed van Umberto Eco bij de studie van de hedendaagse bestuifbegeerte. Hoewel hij geen specifiek onderzoek verricht naar kruisbestuivingen tussen kunst en literatuur, mag duidelijk zijn dat het werk van

---

<sup>144</sup> Vergelijkbaar met het esthetisch object bij Mukarovsky. Het materiële object speelt een ondergeschikte rol.

<sup>145</sup> ECO U. (1965), pp. 115-145.

Voor deze verhandeling werd gebruik gemaakt van de Franse vertaling van het origineel die in 1965 is verschenen en door heel wat critici als referentiewerk gebruikt wordt bij de bestudering van de semiotiek van Umberto Eco. De Italiaanse tekst is voor velen immers niet toegankelijk. Voor het belang van de Franse vertaling: zie CAESAR M. (1999), p. 15.



Umberto Eco bijzonder geschikt is voor het onderzoek naar de wisselwerking tussen de twee zusterdisciplines. Beeldende kunst en literatuur worden immers als gelijkwaardige cultuuruitingen beschouwd die in een veranderlijk communicatieproces geplaatst worden waarin zowel plaats is voor het visuele aspect als voor het dynamische tekenkarakter van het werk in kwestie. Bovendien vormt de semiotische aanpak van Umberto Eco een mooi tegengewicht voor het methodologische voorstel dat in het tweede hoofdstuk geformuleerd werd, zonder er radicaal tegenin te gaan. Door de fenomenologisch en de semiotisch geïnspireerde benadering van de hedendaagse bestuifbegeerte te combineren kan in de theorie een mooi evenwicht gecreëerd worden tussen het belang van het beeld en dat van het woord – hier in de betekenis van een semiotisch teken – net zal dat in de praktijk door de kunstenaars en dichters zelf gedaan wordt.

Een diepgaande en gedetailleerde analyse van het denken van Umberto Eco en haar toepasbaarheid op de hedendaagse bestuifbegeerte zou bijzonder interessant en verrijkend zijn, maar omdat daar binnen het bestek van een licentiaatsverhandeling geen plaats voor is, werd ervoor gekozen om een aantal kernelementen uit zijn omvangrijke semiotisch-filosofische oeuvre te belichten die als nuancering, verdieping en actualisering beschouwd kunnen worden bij Jan Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique*. Eco gebruikt Mukarovsky's denken weliswaar niet als bron voor zijn eigen bevindingen, uit wat volgt zal blijken dat tussen het gedachtegoed van beide semiotici een vrij stabiele brug gebouwd kan worden.

Een eerste, en meteen ook meest in het oog springende verschil met de opvattingen van de Praagse structuralist Jan Mukarovsky is het verschillende uitgangspunt van beide semiotici. Mukarovsky's basis is uitgesproken linguïstisch. Volgens Mukarovsky lijken alle mogelijke soorten tekens, waaronder het plastisch werk en de literaire creatie, dermate op talige tekens dat ze alle op een linguïstisch-semiotische manier geanalyseerd kunnen worden. Umberto Eco, daarentegen, vertrekt vanuit een filosofische en oorspronkelijk zelfs uitgesproken esthetische achtergrond voor zijn semiotische gedachtegoed.<sup>146</sup> Eco streeft dan ook naar een universele semiotische methodologie die de algemene taalwetenschap niet als basis neemt, maar waarvan het linguïstisch

---

<sup>146</sup> Na zijn studies filosofie in Turijn is hij in 1961 gepromoveerd op de middeleeuwse esthetica. Zijn eerste werken zijn dan ook vooral bijdragen tot de esthetica. Pas later is hij zich ook op de semiotiek gaan toeleggen omdat de esthetica niet alle vragen kon beantwoorden waar hij mee worstelde. Hij pleit dan ook voor een integratie van de esthetica en de semiotiek tot één studieapparaat omdat beide elkaar op een bijzonder adequate manier kunnen aanvullen en verrijken. Bovendien biedt de komst van de semiotiek in Eco's denken meteen ook een vrijgeleide om, naast de culturele verwezenlijkingen van de middeleeuwen, ook de moderne kunst en literatuur samen met eigentijdse verschijnselen zoals massacommunicatie te integreren in zijn oeuvre. Aanvankelijk werden zij immers bestudeerd in losse essays, naast zijn esthetische publicaties. (Bron: CAESAR M.(1999), pp. 6-28.)

denken een plaats krijgt naast een hele reeks andere denkkaders. Willem Elias formuleert het als volgt:

“Eco stelt voor om het woord ‘code’ te gebruiken in plaats van ‘taal’, omdat het woord ‘taal’ te veel associaties oproept met de gesproken taal. Eco wil juist af van de toepassing van het model van de linguïsten op andere communicatiesystemen.”<sup>147</sup>

En hij vervolgt even verder met:

“De benadering van Eco behoort tot wat men de tweede fase in de semiotiek zou kunnen noemen. Deze vertrekt van het inzicht dat het teken geen element is tussen veel andere elementen van de gehele werkelijkheid, maar dat het gaat om een eigenschap van alle elementen van de gehele werkelijkheid. Alles kan dus teken zijn. Het tekenkarakter van de gehele cultuur wordt bestudeerd.”<sup>148</sup>

Beide uitspraken zijn van cruciaal belang voor de semiotische benadering van de hedendaagse beeldcultuur. De traditioneel vanuit de literatuurwetenschappen gestuurde analyses van de wisselwerking tussen de beeldende kunst en de poëzie vertrekken doorgaans vanuit een andere opvatting.<sup>149</sup> Het universele en niet louter linguïstische uitgangspunt van Eco zorgt ervoor dat zijn semiotische opvattingen bijzonder toegankelijk en bruikbaar zijn voor de studie van de beeldende kunst, en per uitbreiding ook voor een kunstwetenschappelijk georiënteerde benadering van haar wisselwerking met de literatuur. Eco staat immers met beide voeten stevig verankerd in de hedendaagse beeldcultuur en dat komt het onderzoek naar de actuele kruisbestuiving tussen de zusterdisciplines alleen maar ten goede.

Voor de volledigheid moet hierbij opgemerkt worden dat Umberto Eco niet alleen de positie van de taalwetenschap binnen het semiotische denkkader heeft genuanceerd, maar dat hij het taalkundig gerichte denken zelf ook onder de loep heeft genomen. Hij streeft er naar om de bestaande opvattingen en terminologieën die verbonden zijn aan de verschillende scholen binnen de semiotiek te herdenken en te integreren in één universeel linguïstisch-semiotisch systeem. In zijn wijd verspreide *A Theory of Semiotics* (1976), maar ook in het minder bekende en minder toegankelijke *Le Signe* (1988) probeert hij om de semiotische leer van de Amerikaanse filosoof Charles Sanders Peirce (1839-1914) en die van de Zwitserse taalkundige Ferdinand de Saussure (1857-1913) met elkaar te verzoenen. Geen sinecure, maar hij is er wonderwel in geslaagd. Of zoals Antoon van den Braembussche het in zijn inleiding op het semiotische denken over de actuele kunst formuleert:

---

<sup>147</sup> ELIAS W. (1993), p. 216.

<sup>148</sup> Idem, p. 217.

<sup>149</sup> Zie hoofdstuk 1.

“Sommige auteurs echter, zoals Umberto Eco, hebben in hun semiotische geschriften elementen aan beide hoofdrichtingen ontleend en deze in een originele synthese verenigd.”<sup>150</sup>

Hiermee veegt Umberto Eco meteen een aantal – vooral terminologische – problemen en verwarrende formuleringen van de baan waar oudere semiotici zoals Jan Mukarovsky<sup>151</sup> zich mee geconfronteerd zagen. Eco bevordert hiermee niet alleen de toegankelijkheid en de helderheid van het semiotisch denkkader als geheel, maar ook – en vooral – de bruikbaarheid van het semiotische begrippenkader voor wie zich niet op een taalgerichte basis wenst te baseren.

Een tweede belangrijke nuancering die we met behulp van Umberto Eco's gedachtegoed bij Jan Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique* kunnen maken, betreft de notie 'collectief bewustzijn' bij de Praagse structuralist. Uit de woordkeuze van Mukarovsky blijkt overduidelijk dat hij bijzonder sterk bepaald is door de sociale en politieke ideologieën van zijn tijd en omgeving. Hij heeft het over het 'collectieve', waarin het 'individuele' verdwijnt, over 'bewustzijn' en niet over het veel bredere en openere begrip 'context', en zo verder. De terminologie die Umberto Eco gebruikt, stijgt daarentegen uit boven die historische bepaaldheid en lijkt – voor zover vandaag al iets over de toekomst kan en mogen gezegd worden – neutraler en opener naar de toekomst toe. Eco maakt gebruik van begrippen zoals 'context', 'cultuur', het 'open' werk ('opera aperta'), 'interpretatiemogelijkheden', en zo meer. Kortom, allemaal termen die geen historisch bepaalde bijklank hebben en die aldus de deur naar nieuwe betekenislagen of connotaties open houden.

Ook Eco's definitie van wat kunst is, sluit aan bij die dynamische en toekomstgerichte openheid. Michael Caesar – die de filosofie, het semiotische denken en het literaire werk van Umberto Eco uitgebreid bestudeerd en geduid heeft – vat Eco's benadering van de kunst als volgt samen:

“[T]he definition of art is, as Eco puts it, a 'gesture' that has to be completed, even at the moment that one recognizes the many ways in which the definition is determined and delimited, historically and culturally.”<sup>152</sup>

Zoals in de praktijkvoorbeelden uit het tweede deel van deze verhandeling duidelijk naar voren zal komen, is een dergelijke opvatting van de kunsten – en daarmee wordt hier zowel de beeldende kunsten als de literatuur bedoeld – van cruciaal belang voor een grondig begrip van respectievelijk de beide zusterdisciplines als dusdanig en de wederzijdse wisselwerking tussen de

---

<sup>150</sup> VAN DEN BRAEMBUSSCHE (2002), p. 285.

<sup>151</sup> Cf. supra.

<sup>152</sup> CAESAR M.(1999), pp. 13-14.

twee. Ze vervolledigen elkaars gebaar of geste. Bovendien is het belangrijk om hierbij steeds voor ogen te houden dat dit vervolledigen nooit definitief of eindig is. Het is eerder een aanvullen. Het gaat, met andere woorden, om een oneindig en dynamisch proces. Umberto Eco legt overigens een veel sterkere nadruk op dit procesmatige karakter dan Jan Mukarovsky, die op dit vlak eerder voorzichtig blijft in zijn *L'art comme fait sémiologique*. Volgens Eco is elk kunstwerk als teken een dynamisch weefsel van mogelijke boodschappen of interpretatiemogelijkheden, waarin ruimte is voor variatie, keuze en ambiguïteit. Net omdat het om een weefsel gaat, kunnen nieuwe of andere betekenislagen eindeloos worden toegevoegd. Dit betekent niet dat dit toevoegen vrijblijvend gebeurt. Elk kunstwerk kan dan wel als een open werk beschouwd worden, haar openheid is niet per definitie grenzeloos. Er moet altijd een vorm van communicatie aanwezig zijn met het werk op zich of met de andere betekenislagen. Toevoegingen omwille van de toevoegingen dragen niets bij aan het geheel en veroorzaken dan ook alleen maar ruis. Hiermee hebben we de kernidee uit Eco's *Opera Aperta* samengevat<sup>153</sup> en getoetst aan Mukarovsky's opvatting dat elk kunstwerk een teken is dat in het collectieve bewustzijn geplaatst kan worden en niet louter geïdentificeerd kan worden met de individuele gemoedstoestand van de maker van het werk.

Wat dit laatste betreft, stemmen de opvattingen van Mukarovsky en Eco overigens opvallend goed overeen. Ook Umberto Eco beschouwt de creatie als individuele expressie van de beweegredenen van de kunstenaar of auteur ondergeschikt aan het kunstwerk als dynamisch meerlagig teken binnen het grotere geheel (met name de context). De beschouwer van het werk vervult dan ook een prominente rol binnen het semiotische denken. In de woorden van Willem Elias klinkt het:

“De bedoelingen van de auteur zijn niet noodzakelijk zichtbaar of zelfs aanwezig in het artefact. (...) Een esthetische tekst is voor Eco dan ook belangrijker omdat hij een onvoorspelbare bron is van ‘speech acts’. Het kunstwerk kan niet zonder het woord van de interpretator. Of beter gezegd het kunstwerk begint pas te bestaan door de veelvuldigheid van zijn gelijktijdige en opeenvolgende interpretatieve commentaren.”<sup>154</sup>

Een tweede overeenkomst tussen het denken van Umberto Eco en dat van Jan Mukarovsky kan als volgt samengevat worden. Volgens Mukarovsky bestaat elk kunstwerk uit een materieel object, het esthetische object en de relatie(s) met de maatschappelijke, filosofische, historische,... verschijnselen die het collectieve bewustzijn uitmaken. Bovendien beschouwt hij

---

<sup>153</sup> ECO U. (1965), pp. 17-115 en CAESAR M.(1999), pp. 6-28.

<sup>154</sup> ELIAS W. (1993), p. 222.

het kunstwerk als geheel niet als de som van de verschillende delen, maar als een dynamisch systeem, iets wat een belangrijke nuancering is en logischerwijs nogal wat gevolgen heeft voor de analyse van een beeldend of literair werk en voor de studie van de wisselwerking tussen de twee. Ook voor Umberto Eco bestaat een artistieke of literaire creatie uit veel meer dan de som van de delen. Hij omschrijft het kunstwerk als geheel zelfs niet alleen als een systeem, maar ook als een continuüm tussen de verschillende delen en de mogelijke nieuwe lagen die door steeds weer nieuwe beschouwers aan het werk toegevoegd worden.<sup>155</sup>

Naast een aantal opvallende correspondenties tussen de opvattingen van de Italiaanse semioticus en de Praagse structuralist, zijn er uiteraard ook een groot aantal verschillen. Eén van de meest in het oog springende tegenstellingen doet zich voor op het vlak van wat Mukarovsky de formele inhoud van het kunstwerk noemt. Elk kunstwerk bestaat zelf immers ook uit een systeem van tekens. Dit wil zeggen, het werk bezit een innerlijke structuur van verschillende vormelementen. Deze formele kenmerken zijn in feite allemaal aparte tekens binnen het tekencomplex dat het kunstwerk als geheel is. Hoewel de passage waarin Mukarovsky dit bespreekt vrij kort is, is ze toch van belang voor de algemene idee achter *L'art comme fait sémiologique*.

Umberto Eco is echter een ietwat andere mening toegedaan dan Mukarovsky. Hij meent immers dat de formele analyse van een kunstwerk nauwelijks van belang is voor een beter begrip van het tekenkarakter en –systeem van het kunstwerk. Of in de woorden van Willem Elias:

“Tijdens zijn zoektocht is Eco ervan overtuigd geraakt dat de aanvankelijke aanpak waarbij een schilderij op zijn kleinste elementen werd geanalyseerd, waarschijnlijk niet de goede weg is. Hij zoekt eerder aansluiting bij werkwijzen die in hun toepassing toch al een semiotische aanpak verraden. Hij denkt daarbij aan de iconografie en iconologie, die zeer belangrijke hoofdstukken in de semiotiek vormen. Ook is hij teruggekomen van de poging om beeldende verschijnselen als taalkundige uitingen te interpreteren, omdat hij meer en meer overtuigd is dat het perceptuele verschijnselen zijn.”<sup>156</sup>

Hier valt uiteraard heel wat voor te zeggen, zeker voor wat de studie van de hedendaagse bestuifbegeerte betreft. Toch mag Mukarovsky's opvatting niet zomaar naar de prullenmand verwezen worden. In deze verhandeling wordt er dan ook naar gestreefd om beide zienswijzen met elkaar te verenigen vanuit de opvatting dat een beter begrip van de kleinste elementen van het werk in kwestie meteen ook bijdraagt aan een beter begrip van het geheel.

---

<sup>155</sup> CAESAR M. (1999), pp. 18-20 en ELIAS W. (1993), pp. 219-220.

<sup>156</sup> ELIAS W. (1993), pp. 218.

Een tweede discrepantie tussen de visies van Umberto Eco en Jan Mukarovsky doet zich voor op het vlak van de functies die aan het kunstwerk of aan de literaire creatie worden toegekend. Zoals in de paragraaf over *L'art comme fait sémiologique* al werd uitgelegd, herkent Mukarovsky twee functies in het kunstwerk, een autonome en een communicatieve, afhankelijk van de manier waarop het werk naar het collectieve bewustzijn verwijst. In het kunstwerk zijn beide functies steeds gelijktijdig aanwezig, maar er is telkens één dominante en één ondergeschikte. Op basis van wat de dominante functie is, verwijst hij naar de pendelbeweging in de kunst- en literatuurgeschiedenis. Mukarovsky's uitleg over wat de functies precies zijn en hoe ze zich uiten is evenwel behoorlijk verwarrend en soms zelfs ronduit onduidelijk. Bovendien tonen de twintigste-eeuwse kunst- en literatuurgeschiedenis aan dat de slingerbeweging waar Mukarovsky het over heeft doorbroken werd of op zijn minst op hol geslagen is.

Umberto Eco's opvatting dat elk teken – en dus ook de artistieke of literaire creatie – in de eerste plaats communicatie is en dat het communicatieproces belangrijker is voor de studie van tekens, tekencomplexen en betekenisvorming dat het afgewerkte product, lijkt dan ook beter aan te sluiten bij de hedendaagse kunst en literatuur dan de bevindingen van Jan Mukarovsky. Bovendien maakt Eco binnen deze ene communicatieve functie van het artistieke of literaire werk in kwestie telkens een onderscheid tussen wat louter informatie is en wat betekenis is. Voor deze tweedeling heeft hij zich gebaseerd op theorieën over informatieverbreiding en (massa)communicatie die in de tweede helft van de twintigste eeuw tot stand zijn gekomen. Met de term informatie doelt Eco op het geven van losse elementen aan de ontvanger zonder dat de samenhang iets toevoegt aan het geheel. Met betekenis, daarentegen, verwijst hij naar de specifieke ordening van de informatie zodat de samenhang wel iets nieuws toevoegt aan het geheel.<sup>157</sup>

Nu de bevindingen van de Praagse structuralist Jan Mukarovsky getoetst, genuanceerd en verdiept werden aan de hand van een aantal kernideeën uit het oeuvre van de Italiaanse semioticus Umberto Eco, resten ons alleen nog de bijdragen van cultuur- en literatuurwetenschapper Mieke Bal aan de kunstwetenschappen. Tot nog toe werd alleen aandacht besteed aan het dynamische karakter van tekens, tekencomplexen en betekenisvormingsprocessen vanuit een niet-taalgerichte semiotische invalshoek. Met behulp van de bevindingen van Mieke Bal zal in wat volgt stilgestaan worden bij het tweede luik uit de titel van dit hoofdstuk: het dynamische karakter van het citaat.

---

<sup>157</sup> ECO U. (1965), pp. 67-115, ELIAS W. (1993), pp. 219-223 en CAESAR M. (1999), pp. 37-47.

### 3.2.3. Mieke Bal

Ook al wordt de Nederlandse Mieke Bal (°1946) niet als een semioticus in hart en nieren beschouwd, voor haar theoretische bijdragen aan de studie tussen beeld en woord grijpt zij maar al te vaak terug naar semiotisch geïnspireerde denkkaders.<sup>158</sup> Bovendien streeft zij er steeds naar om de concepten die zij vanuit de literatuurwetenschappen aanbrengt te laten uitstijgen boven hun louter literaire toepassingsveld; ze nuanceert en herdefinieert de haar zo bekende concepten als vertelperspectieven, retroversie, citaat,... en zorgt er op die manier voor dat ze ook voor de studie van de beeldende kunsten toegankelijk en bruikbaar worden. Haar inzichten kunnen aldus als bijzonder verrijkend beschouwd worden. Wat haar verder nog aantrekkelijk maakt voor de kunstwetenschappen, is de houding die zij aanneemt tegenover haar zusterdiscipline: nergens in haar geschriften treedt zij bevoogdend op en die bestuifgerige publicaties zijn de laatste twee decennia alleen maar expansief toegenomen.<sup>159</sup> Meer nog, zij geeft elke keer opnieuw aan dat zij open staat voor aanvullingen, nuanceringen en kritische bedenkingen vanuit het kunstwetenschappelijke veld.<sup>160</sup> Tegelijkertijd geeft zij in haar publicaties blijk van een grondige kennis van zowel de hedendaagse kunst als van de Westerse kunstgeschiedenis én van een enorme belezenheid wat de twintigste-eeuwse kunsttheorie betreft. Kortom, Mieke Bal getuigt van een instelling en een achtergrondkennis waar veel van de literatuurwetenschappers uit het eerste hoofdstuk een puntje aan kunnen zuigen.

Mieke Bal heeft vooralsnog geen onderzoek verricht naar de wisselwerking tussen de plastische kunst en poëzie op het veld zelf. Toch blijken haar bevindingen ook bruikbaar te zijn voor de analyse van samenwerkingsprojecten tussen beeldende kunstenaars en dichters zoals die binnen de hedendaagse bestuifbegeerte aan bod komen. In het kader van het methodologische voorstel dat in dit hoofdstuk geformuleerd wordt en met de analyses uit het tweede deel van deze licentiaatsverhandeling voor ogen, wordt hier één van de belangrijkste ideeën uit haar artistiek-literairtheoretische gedachtegoed belicht: het woordloze citaat.

In de vorige paragraaf werd er al op gewezen dat de twee functies die Jan Mukarovsky aan het kunstwerk of het literaire werk toegekend heeft, niet bruikbaar zijn voor het onderzoek naar

---

<sup>158</sup> Zoals naar de ideeën van Umberto Eco in *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999).

<sup>159</sup> Van *Reading Rembrandt: Beyond the Word Image Opposition* (1991) over *The Mottled Screen: Reading Prout Visually* (1997) en haar bijdrage voor *Thinking About Exhibitions* van Reesa Greenberg, Bruce W. Ferguson en Sandy Nairne (1996) tot *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History* (1999), om slechts een paar van de meest uitgebreide voorbeelden te noemen.

<sup>160</sup> Zie bijvoorbeeld: BAL M. (1999), pp. 1-27.

de hedendaagse bestuifbegeerte. Daarmee wordt echter ook een belangrijk gevolg van die idee van tafel geveegd; een aspect dat ondanks het radicaal veranderde klimaat binnen de actuele kunst en literatuur tot op de dag van vandaag nog steeds nazindert. De pendelbeweging waar de Praagse structuralist zoveel nadruk op legt in zijn *L'art comme fait sémiologique* werd in de loop van de twintigste eeuw doorbroken, maar dit neemt niet weg dat de geschiedenis niet meer van belang is in de hedendaagse kunst en literatuur. Integendeel, er wordt nog op veel meer en vooral op heel andere manieren met de culturele geschiedenis aan de slag gegaan dan in de opeenvolgingen van stijlstromingen, waar het afzetten tegen de vorige stroming centraal stond. De historische context blijft dus van belang, en moet dan ook in het methodologische voorstel geïntegreerd worden. Mieke Bal wijst in dit verband, in navolging van onder meer Jacques Derrida en Thomas McEvelley, op het belang van het citaat. Dit begrip is uiteraard al langer bekend in zowel de literatuur- als de kunstwetenschap. In de beeldende kunsten wordt het echter doorgaans begrepen als een letterlijk overnemen van een motief of detail uit een vroeger werk in een nieuw werk. Mieke Bal wil deze definitie openbreken en de veelzijdigheid van het citeren zoals dat in de literatuur gebeurt transponeren naar de analyse van de beeldende kunst. Haar omschrijving van wat we het citaatmodel zouden kunnen noemen<sup>161</sup> was al wel in de kunst zelf te vinden, maar ze was nog nooit zo diepgaand bestudeerd door de theoretici. Net zoals dat ook al uit de vorige hoofdstukken duidelijk geworden is, blijkt het theoretische onderzoek naar de bestuifbegeerte tussen kunst en literatuur ook hier weer enigszins achter de praktijk aan te huppelen.

Voor haar citaatmodel baseert Mieke Bal zich op het grensgebied tussen iconografie en intertekstualiteit:

“Quotation stands at the intersection of iconography and intertextuality and, hence, the two disciplines that have majority shares in this project. The term ‘intertextuality’ was introduced by the Soviet Philosopher of language Mikhail Bakhtin. It refers to the ready-made quality of (in his case, linguistic) signs, which a writer or image maker finds available in the earlier texts that a culture has produced. Iconography seems to be the examination of precisely this re-use of earlier forms, patterns and figures. Hence, this dual concept of iconography and / as intertextuality might be a good place to begin integrating visual and linguistic traditions of interpretation.”<sup>162</sup>

Dit betekent dat woord en beeld inwisselbaar zijn, wat het citeren betreft. Zo kan een literaire tekst in een beeld geciteerd worden of omgekeerd. Bovendien hoeft dit citeren niet letterlijk te gebeuren, het kan ook impliciet of expliciet zijn. Het hoeft zelfs niet om letterlijke woorden, motieven of beeldfragmenten te gaan, het kan ook met ideeën, concepten of betekenissen.

---

<sup>161</sup> BAL M. (1999), pp. 8-16.

<sup>162</sup> Idem, p. 8.



Bovendien gaat de kunstenaar of auteur door het citeren de dialoog aan met de bron. Hij hoeft haar immers niet zomaar over te nemen, hij kan er tegenin gaan, haar ironiseren, haar manipuleren,... Op die manier worden er betekenissen toegevoegd, zowel aan het nieuwe werk als aan de bron.

Dit betekent meteen dat Mieke Bal met dit citaatmodel opvallend goed aansluit bij wat Umberto Eco het ‘opera aperta’ noemt en dus zeker niet kon ontbreken in dit methodologische overzicht. Voorbeelden of concrete uitwerkingen van dit citaatmodel komen in de hoofdstukken vijf en zes aan bod. Daar zal deze ietwat vage theoretische omschrijving van Mieke Bals concept verder uitgewerkt worden in de praktijk.

### 3.3. Methodologisch voorstel

Voor een semiotische aanpak van de hedendaagse bestuifbegeerte is het aangewezen om de platgetreden paden van het linguïstisch-georiënteerde literatuurwetenschappelijk onderzoek naar tekens, tekensystemen en betekenisprocessen binnen de wisselwerking tussen beeldende kunst en poëzie te verlaten en te kiezen voor een niet-taalkundige opvatting van de tekenleer. Een dergelijke aanpak voldoet immers beter aan de noden van het kunstwetenschappelijk onderzoek. Met de praktijkvoorbeelden uit het tweede deel van deze licentiaatsverhandeling voor ogen lijkt het mij aangewezen om een methodologisch voorstel te formuleren waarbij de niet-linguïstische semiotische invalshoek centraal staat. Het is immers de bedoeling om de wisselwerking tussen de actuele beeldende kunsten en de hedendaagse poëzie vanuit de kunstwetenschappen te benaderen.

Dit methodologisch voorstel is geënt op een drieledige basis, meer bepaald op een grondige lezing van Jan Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique*, getoetst, genuanceerd en uitgebreid met behulp van een aantal kernideeën uit het gedachtegoed van Umberto Eco en aangevuld met het citaatmodel van Mieke Bal. Omdat in de vorige paragrafen de keuze voor deze semiotisch geïnspireerde denkers al uitgebreid beargumenteerd werd, worden hier – naar analogie met het methodologische voorstel uit het vorige hoofdstuk – de belangrijkste punten nog eens kort en in de vorm van een opsomming samengebracht:

- (1) Elk kunstwerk of literaire creatie is tegelijk een teken en een tekensysteem / -complex.
- (2) Een kunstwerk of literaire creatie kan niet louter vereenzelvigd worden met de individuele gemoedstoestand van de maker, al maakt die wel deel uit van de betekenislagen die aan het werk kunnen worden toegekend.

- (3) Elk kunstwerk of literaire creatie functioneert niet in een vacuüm, maar wordt, telkens het beschouwd wordt, opnieuw in een context geplaatst. Die context- is tijd en ruimtegebonden, maar wordt ook bepaald door de kijk- én leeservaring van de beschouwer. Op die manier worden nieuwe betekenislagen aan het werk toegekend en ontstaat de weefselstructuur van het werk als teken.
- (4) Elk kunstwerk of literaire creatie bezit als tekensysteem ook een interne structuur. Een formele analyse van dit tekensysteem draagt bij aan het begrip van het werk als teken.
- (5) De vorige punten samenvattend, kunnen we dus stellen dat elk kunstwerk of literaire creatie samengesteld is uit (a) het materiële object of artefact of nog het ding zelf, (b) het esthetische object of het weefsel rond het ding en (c) de context, dit wil zeggen alle tijd- en ruimte-elementen en de kijk- en leeservaringen van de verschillende beschouwers. Dit geheel wordt niet gevormd door de som van de delen, maar door de dynamische relaties en wisselwerkingen tussen de verschillende onderdelen.
- (6) Elk kunstwerk of literaire creatie heeft een communicatieve functie. Daarbij staat vooral het procesmatige karakter van de communicatie centraal. De aard en het belang van de communicatieve functie wordt bepaald door de ordening van de informatie. Bovendien is die communicatie niet noodzakelijk talig en eindig, maar wel dynamisch.
- (7) Het belang dat Jan Mukarovsky hecht aan de pendelbeweging in de kunst- en literatuurgeschiedenis, blijkt niet bijzonder nuttig voor de analyse van hedendaagse beeldende werken en literaire creaties. Het citaatmodel van Mieke Bal, daarentegen, wel.
- (8) Conclusie: het kunstwerk of de literaire creatie is een open en dynamisch teken en tekensysteem / -complex dat niet gebonden is aan een taalgerichte benadering, wat de wederzijdse wisselwerking tussen de beide disciplines ten goede komt en een eindeloos scala aan mogelijkheden opent binnen wat we de hedendaagse bestuifbegeerte kunnen noemen.

### **3.4. Slotbeschouwing**

In dit hoofdstuk stond de semiotische benadering van de hedendaagse beeldende kunsten, de moderne literatuur en de hedendaagse bestuifbegeerte centraal. Er werd hierbij niet vanuit een linguïstische, maar vanuit een meer algemeen filosofische invalshoek vertrokken. Een dergelijke aanpak blijkt immers meer in overeenstemming te zijn met de noden van het actuele kunstwetenschappelijk georiënteerde onderzoek. Naar analogie met het tweede hoofdstuk werd ook hier een methodologisch voorstel geformuleerd dat samen met het voorstel uit het vorige

hoofdstuk gebruikt zal worden voor de analyses in het tweede deel van deze verhandeling. Bij deze analyses staat het oeuvre van Ann Veronica Janssens centraal. Niet bepaald een voor de hand liggende naam in het landschap van de bestuifbegeerte tussen beeldende kunst en poëzie, maar de praktijkvoorbeelden zullen aantonen dat op zijn minst een deel van het intrigerende oeuvre van deze Belgische kunstenares wel degelijk thuishoort binnen het landschap van de hedendaagse bestuifbegeerte.

**DEEL 2:**  
**GRENSOVERSCHRIJDINGEN**

## HOOFDSTUK 4:

### DE POËTISCHE KRACHT IN HET OEUVRE VAN ANN VERONICA JANSSENS

Ann Veronica Janssens is niet alleen het creatieve brein achter één van de mooiste en meest intrigerende oeuvres van het moment. Zij bezit ook één van de meest poëtische namen aan het actuele kunstenaarsfirmament; een naam die zich meteen in het hart en het geheugen nestelt van als wie haar installaties en sculpturen te zien krijgt.

Voor er dieper zal worden ingegaan op een aantal samenwerkingsprojecten tussen beeldende kunst en poëzie waar Ann Veronica Janssens aan deelgenomen heeft, zal eerst een beknopte biografie opgesteld worden, gevolgd door een analyse van de hoofdkenmerken van haar oeuvre. Dit laatste zal vervolgens als basis gebruikt worden om de poëtische kracht in haar oeuvre te duiden en de bestuifgerige projecten te belichten.

#### **4.1. Ann Veronica Janssens: een beknopte biografische schets**

Ann Veronica Janssens werd in 1956 in het Britse Folkstone geboren, niet zo ver van de plek waar Herbert George Wells (1866-1946) zowat vijftig jaar daarvoor zijn *Ann Veronica* (1909) schreef. Vandaag staat Folkstone bekend om zijn triënnales voor hedendaagse beeldende kunst. Lang is zij er echter niet gebleven. Het grootste deel van haar kindertijd heeft zij immers in Zuid-Afrika doorgebracht. Uiteindelijk is Ann Veronica Janssens naar België, haar eigenlijke thuisland, teruggekeerd. Als Franstalige adolescente is zij in Brussel terechtgekomen waar zij in 1978 haar studies beeldhouwkunst begon aan de École Nationale Supérieure d'Architecture et des Arts Visuels, kortweg La Cambre. Ze koos er voor de specialisatierichting textiele kunst. Naar aanleiding van een aantal studentenprojecten leerde Ann Veronica in datzelfde jaar Monica Droste kennen. Na hun studies gingen beide jonge vrouwen aan de slag als assistente bij hun meest inspirerende lesgeefster en één van de pioniers in de Belgische textielkunst, de van oorsprong Poolse Tapta (1926-1997). Daaruit is uiteindelijk een samenwerkingsproject gegroeid tussen Monica Droste en Ann Veronica Janssens. Over hun samenwerkingsverband en hoe dit ontstaan is, vertelde Ann Veronica Janssens in *De Witte Raaf* het volgende:

“Dat is vanzelf gegroeid, zoals ik al zei: uit gelijkgezindheid, vriendschap, intimiteit. En ons onderzoek ging ongetwijfeld voor een deel over hetzelfde, ook al denk ik dat geen van ons beiden in haar eentje zou hebben gemaakt wat we samen maakten.

Alles wat we in die periode samen hebben gedaan was een soort performance, een dubbele performance, van twee celibataire machines. Onze gemeenschappelijke interesses – het licht, het werken in de ruimte, het aspect breekbaarheid – vonden er uitdrukking in een gemeenschappelijk vocabularium.”<sup>163</sup>

Even verder klinkt het:

“We waren bezig met het fabriceren van dingen, op een haast ambachtelijke manier, een dimensie die later uit ons werk is verdwenen. Ik ben me meer gaan richten op het bedachtzame gebaar.”<sup>164</sup>

En daar richt ze zich nog steeds op, zoals zal blijken uit de paragraaf over de typering van haar oeuvre.

In 1979 werd Ann Veronica Janssens laureate van de Prijs Jonge Belgische Schilderkunst, die zich toen evenwel al lang niet meer tot de schilderkunst beperkte. Deze prijs betekende meteen het startpunt van haar artistieke carrière los van het duo dat ze met Monica Droste vormde. Halverwege de jaren tachtig is de samenwerking tussen beide kunstenaressen uiteindelijk een stille dood gestorven.

In diezelfde periode leerde Ann Veronica Janssens ook andere jonge kunstenaars kennen zoals Angel Vergara Santiago (°1958) en Michel François (°1956) met wie ze intense contacten had en heeft. Met Michel François is ze zelfs een tijdlang gehuwd geweest. In 1999 vertegenwoordigde ze samen met hem de Waalse Gemeenschap op de achtenveertigste biënnale van Venetië. Heel wat van haar werken zijn overigens door hem gefotografeerd, waaronder één van de bekendste en meest tot de verbeelding sprekende beelden uit de hedendaagse Belgische kunst: *Representation d'un corps rond (voorstelling van een ronde vorm)* (1996, Fig. 31)

Ann Veronica Janssens woont momenteel in Brussel. De Belgische hoofdstad fungeert voor haar als uitvalsbasis voor exposities in de rest van België, maar ook voor internationale tentoonstellingsprojecten in onder meer Frankrijk, Duitsland, Spanje en overzeese steden als New York. Ann Veronica Janssens wordt hierbij vertegenwoordigd door de Antwerpse Galerie Micheline Szwajcer.<sup>165</sup>

---

<sup>163</sup> BRAMS K. en PÜLTAU D. (november-december 2006), p. 18.

<sup>164</sup> BRAMS K. en PÜLTAU D. (november-december 2006), p. 18. Interessant hierbij is de vergelijking met de definitie die Umberto Eco aan de kunst geeft: kunst is als het vervolledigen van een gebaar. (Zie hoofdstuk drie).

<sup>165</sup> Deze biografie is gebaseerd op een aantal bronnen: THEYS H. (2003), JACOB, L. (1999), DEWACHTER L. (1997). MERQUIOL A. (2004), BRAMS K. en PÜLTAU D. (november-december 2006), p. 17-21, gesprek met Lieven Van Den Abeele (mei 2004) en gesprek met Ann Veronica Janssens (augustus 2004).

## 4.2. Ann Veronica Janssens: een karakterisering van haar oeuvre

De eerste woorden die iemand te binnen schieten die het oeuvre van Ann Veronica Janssens wil omschrijven zijn: subtiel, poëtisch, immaterieel, licht en vooral intrigerend en ongrijpbaar. Maar hoe vat je een oeuvre dat gekenmerkt wordt door ongrijpbaarheid in een coherente tekst?

Over haar werk is vooralsnog geen toelichtende monografie verschenen. Men zou zelfs kunnen aannemen dat dit een onvoorzien gevolg is van die ongrijpbaarheid, maar misschien is dit te voortvarend. Er zijn immers wel een aantal teksten in tentoonstellingscatalogi en randpublicaties bij tentoonstellingen en projecten te vinden. Uit die publicaties blijkt keer op keer hoe erg critici en theoretici, zoals Hans Theys en Mieke Bal, gefascineerd zijn door het werk van deze Belgische kunstenares<sup>166</sup>, maar die sporadische bespiegelingen hebben tot nu toe niet naar een diepgaande analyse van haar volledige oeuvre geleid. Aangezien zij één van de toonaangevende Belgische kunstenaars van het moment is, is haar oeuvre uiteraard nog niet voltooid, wat uiteraard ook een rol speelt bij het ontbreken van een monografie.

In de bijdragen in tentoonstellingscatalogi en andere publicaties vindt men doorgaans beschrijvingen als de volgende:

“Ann Veronica Janssens richt in haar artistieke productie de focus op de waarneembare poëtische neveneffecten van een haast wetenschappelijke blik op weinig tast- en omschrijfbaar fenomenen zoals licht en geluid. Via haar broze, efemere installaties en objecten zet zij een mentaal proces in beweging waarin men zich bewust wordt van door iedereen beleefde begrippen zoals plaats en tijd. Ann Veronica Janssens registreert ongrijpbare natuurfenomenen en contextualiseert ze tot momenten van verwondering en schoonheid.”<sup>167</sup>

Een dergelijke omschrijving van de kernaspecten van Ann Veronica Janssens' oeuvre zegt tegelijk alles en niets, want wat zijn dat “waarneembare poëtische neveneffecten”? En wat wordt bedoeld met het contextualiseren van natuurfenomenen tot “momenten van verwondering en schoonheid”? Het is niet de bedoeling om in deze licentiaatsverhandeling een exhaustieve en gedetailleerde analyse van het volledige oeuvre van Ann Veronica Janssens te incorporeren.<sup>168</sup> Toch lijkt het mij aangewezen om wat dieper in te gaan op een aantal algemene karakteristieken van het werk van deze Belgische kunstenares. Dit zal het makkelijker maken om de werken die

---

<sup>166</sup> Zie bijvoorbeeld: THEYS H. (2003) of de bijdrage van Mieke Bal in JACOB L. (1999).

<sup>167</sup> Luk Lambrecht in: BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), pp. cccxc-cccxi.

<sup>168</sup> Daar is hier jammer genoeg geen plaats voor.

binnen het onderzoek naar de hedendaagse bestuifbegeerte aan bod komen te duiden. Eerst wordt stilgestaan bij het historische verloop van haar carrière. Daarna komen een aantal centrale thema's uit haar werk aan bod.

In de nasleep van kunstprojecten die zij samen met Monica Rombouts uitvoerde, koos Ann Veronica Janssens aanvankelijk voor subtiele architecturale ingrepen in bestaande ruimtes. Over het laatste werk dat ze samen met Monica Droste maakte en de eerste sculptuur die zij alleen signeerde, vertelt ze in een interview met de *Witte Raaf* het volgende:

“We realiseerden samen ook nog een project in Espace 251 Nord: een soort boog, een metalen ring die we tussen vier muren trachtten in te klemmen. Kort nadien – ik was toen in Rome – maakte ik een sculptuur die bestond uit een metalen ring die op een ladder balanceerde. Dat werk heb ik alleen gesigneerd.”<sup>169</sup>

Het einde van haar samenwerking met Monica Droste mag dus niet als een radicale breuk beschouwd worden. De invloed van hun gemeenschappelijke ideeën blijft merkbaar in de eerste fase van haar carrière als solokunstenares. Geleidelijk aan heeft zich echter een verschuiving voor gedaan waarbij de minimalistisch aandoende architecturale ingrepen met harde materialen zoals metaal en steen plaats hebben gemaakt voor subtiele materialen zoals glas, artificiële mist, vloeibare chemische substanties, licht, geluid en zelfs bloemenweidezaadjes. Over die verschuiving vertelt Ann Veronica Janssens in datzelfde interview nog het volgende:

“Er heeft zich een concentratie voorgedaan rond datgene wat mij het meeste bezighield: ruimte, licht, architectuur, de ervaring van het tijdsverloop.”<sup>170</sup>

Er heeft zich dus niet alleen een verschuiving voorgedaan wat de materiaalkeuze betreft, ook op conceptueel vlak zijn er een aantal veranderingen gebeurd na de beëindiging van de samenwerking met Monica Droste.

De architecturale ingrepen die haar installaties veroorzaken en de invloed van haar sculpturen op de omgeving waarin zij geplaatst worden, blijven echter van primordiaal belang voor haar hele verdere oeuvre, maar de keuze voor de ruimtes waarin die installaties of sculpturen getoond worden, is in de afgelopen drie decennia heel wat breder geworden. Haar installaties en sculpturen worden in de loop van haar carrière steeds meer ruimtebepalend en

---

<sup>169</sup> BRAMS K. en PÜLTAU D. (november-december 2006), pp. 20-21.

<sup>170</sup> Idem, p. 21.



-bevraged. Dit element was ook al in de vroegste werken aanwezig, maar het krijgt geleidelijk aan een prominentere rol. Bovendien blijven haar ingrepen niet beperkt tot acties in of rond de gebouwen van de instellingen en musea waar zij tentoonstelt, zoals de metalen constructie in Espace 251 Nord die hierboven al werd aangehaald (1986) of de spiegels op de luiken van Villa Pino Cassagrande (Rome, 1986). Vanaf het einde van de jaren tachtig verlaat zij het institutionele parcours en brengt zij ook ingrepen aan in bijvoorbeeld stadskernen, zoals op de biënnale van Venetië in 1988 of bij het project *Super Space* dat in 1999 in Utrecht plaatsvond. Die achtenveertigste biënnale van Venetië kan overigens als een tweede sleutelmoment in haar carrière beschouwd worden, na de beëindiging van haar samenwerking met Monica Droste. Sinds de biënnale is haar bekendheid als kunstenares expansief toegenomen met steeds grotere en internationale projecten als gevolg. Vandaag blijkt zij zelfs meer te exposeren in het buitenland dan in haar thuisland. Zij is een veelgevraagde kunstenares geworden op overzichtstentoonstellingen voor Belgische en / of hedendaagse kunst zoals *Visionair België* (2005), het allerlaatste project van curator Harald Szeeman, in het Brusselse Paleis voor Schone Kunsten of de Biënnale van Lyon (2005). Naast dergelijke overzichtstentoonstellingen, waar zij bestaande of herwerkte versies van bestaande werken toont, neemt zij ook deel aan nieuwe en vaak grensverleggende projecten waar zij nieuw werk presenteert of tijdelijke samenwerkingsverbanden aangaat met andere beeldende kunstenaars of dichters. Die nieuwe werken zijn evenwel nooit radicaal anders dan het bestaande materiaal. Ann Veronica Janssens blijft te allen tijde bij haar leest, niet alleen wat de materiaalkeuze en de keuze voor de ruimtes betreft, maar ook voor wat de thema's aanbelangt. Haar werk blijft subtiel de ruimte bepalen en bevragen en zij blijft dit zowel in institutionele ruimtes als buiten het bestaande kunstparcours doen.<sup>171</sup>

Nu de evolutie in het oeuvre van Ann Veronica Janssens toegelicht is, kunnen we dieper ingaan op een aantal centrale thema's die in nagenoeg al haar werken aan bod komen.

Een eerste thema sluit direct aan bij wat Luk Lambrecht omschrijft als “de waarneembare poëtische neveneffecten van een haast wetenschappelijke blik op weinig tast- en omschrijfbaar fenomenen zoals licht en geluid”<sup>172</sup>. In de installaties en sculpturen van Ann Veronica Janssens wordt de dagelijkse, ‘gewone’ realiteitsbeleving op losse schroeven gezet. Haar

---

<sup>171</sup> Voor meer achtergrondinformatie over de tentoonstellingsprojecten waar Ann Veronica Janssens aan deelgenomen heeft en een visueel overzicht van haar oeuvre tot 2000, verwijs ik graag naar de publicatie die Laurent Jacob verzorgd heeft in opdracht van de Waalse Gemeenschap, *La Lettre volée* (Brussel) en *Espace 251 Nord* (Luik) naar aanleiding van de achtenveertigste biënnale van Venetië (1988): JACOB L. (1999), pp. 105-126.

<sup>172</sup> BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), pp. cccxc-cccxc. (zie hoger)

werk zet aan tot een radicale zelfbevraging. Het desoriënteert en deconstrueert het normale tijds- en ruimtebesef. Daarnaast wordt ook de vanzelfsprekendheid van het menselijke lichaam ondermijnd. Zij streeft ernaar om in haar kunst uit te vergroten wat zich in de dagelijkse werkelijkheid slechts op de achtergrond of in de omgeving voordoet, zoals de effecten veroorzaakt door mist of een lichtstraal. Ze haalt deze natuurverschijnselen uit hun normale context en plaatst ze in een niet-natuurlijke omgeving. Op die manier legt de kunstenaar expliciet de nadruk op deze “weinig tast- en omschrijfbaar fenomenen”. Ze laat ze allesoverheersend worden. Haar kunst brengt de beschouwer letterlijk van zijn stuk.

Haar aanpak lijkt op het eerste gezicht klinisch. Ann Veronica Janssens lijkt te werk te gaan zoals een laborant een element uit de natuur zijn labo binnenbrengt en dissecteert. De indrukken die die aanpak nalaat kunnen echter allerminst klinisch genoemd worden, integendeel. Heel wat mensen die ooit in één van haar mistsculpturen rondgelopen hebben, kunnen beamen dat een ruimte die gevuld is met (al dan niet gekleurde) mist behoorlijke wat teweeg brengt.<sup>173</sup> De vrij eenvoudige en subtiele ingrepen van Ann Veronica Janssens hebben steevast onverwachte, intrigerende en poëtisch aandoende effecten. Elk tijdsbesef, elke notie van de grenzen van het eigen lichaam wordt onderuitgehaald en op zijn kop gezet. Dat waar men dacht zekerheid over te hebben, blijkt uiteindelijk toch niet zo vastomlijnd, universeel en onveranderlijk te zijn. Door middel van de sculpturen en installaties van Ann Veronica Janssens gaat de beschouwer de werkelijkheid – weliswaar tijdelijk – anders ervaren of beleven. Hiermee sluit het werk van Ann Veronica Janssens overigens nauw aan bij het gedachtegoed van de Franse fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty.<sup>174</sup> Door het individuele te observeren of te ervaren, krijgt men immers inzicht in het algemene. Door het detail centraal te stellen krijgt men onrechtstreeks vat op het geheel.

Een tweede thema sluit dan weer meer aan bij de semiotische filosofie van Umberto Eco. Voor de kunst van Ann Veronica Janssens is de toeschouwer of beschouwer van cruciaal belang. Zonder het publiek bestaat het werk immers niet. Bovendien is het kunstwerk op zich niet anekdotisch of verhalend. Ann Veronica Janssens puurt haar werken zodanig uit dat elke band met haar levensopvattingen of haar biografie verdwijnen. Dit betekent echter niet dat de beschouwer geen enkele subjectgerichte betekenis aan het werk kan koppelen. Kunstwerken als *Le corps noir* (1994) – een sculptuur die bestaat uit een holle ronde spiegel van zwart plexiglas – zijn communicatieve en open werken. Ze kunnen beschouwd worden als “a ‘gesture’ that needs

---

<sup>173</sup> In het zesde hoofdstuk worden de mistsculpturen van Ann Veronica Janssens verder toegelicht. Foto's van een aantal mistsculpturen zijn in het platenalbum te vinden (appendix A).

<sup>174</sup> Zie hoofdstuk 2.

to be completed".<sup>175</sup> Werken zoals deze zijn dan ook bijzonder geschikt voor een bestuifgerige analyse.<sup>176</sup>

Het volgende thema kan als een verdere uitbreiding van het vorige gezien worden. Niet alleen het publiek is immers van primordiaal belang voor de kunst van Ann Veronica Janssens, ook de omgeving of de ruimte waarin het werk wordt gepresenteerd, vervolledigt het object als kunstwerk. De presentatieruimte verleent het kunstwerk pas bestaansrecht als het op het materiële object inwerkt of ermee interpelleert. Externe factoren zoals de lichtinval of het geluid rond de sculptuur of de installatie, de architectuur van de tentoonstellingsruimte,... maken onvermijdelijk deel uit van het kunstwerk. Zonder deze elementen is het kunstwerk niet volledig. *Le corps noir*, bijvoorbeeld, is zonder weerspiegelingen slechts een materiaal object en geen esthetisch object of kunstwerk. Ook wat de externe factoren betreft is het kunstwerk dus "a 'gesture' that needs to be completed."

Uit de vorige twee punten spreekt een bijzondere fascinatie voor het immateriële, het ongrijpbare of het efemere. Ook de materiaalkeuzes die Ann Veronica Janssens maakt sluiten hierbij aan. Materialen als glas (*Casa Frollo*, Biënnale van Venetië, 1988), spiegels (*Agoraphobia – "Super Space"*, 1999), artificiële mist (*Blue, Red and Yellow*, 2001), vloeistoffen (*Le bain de lumière*, 1999) of objecten als gekleurde lichtspots (*Reggae Colour*, 2004) en gegraveerde aluminium schijven (*Grand disque*, 1996) veroorzaken uiteraard allemaal onvoorspelbare en ongrijpbare effecten als ze ergens gepresenteerd worden. Ann Veronica Janssens probeert dus op een materiële manier het immateriële te vangen ook al weet ze dat dit niet mogelijk is. Enkel een steeds veranderende glimp van het ongrijpbare kan in het materiële kunstwerk gevat worden. Dit levert een onophefbare, maar desalniettemin bijzonder vruchtbare en poëtische paradox op. Ook hier weer sluiten haar conceptuele opvattingen bijzonder nauw aan bij de fenomenologie van Maurice Merleau-Ponty.<sup>177</sup>

Een laatste aspect dat hier zeker ook aan bod moet komen is Ann Veronica Janssens' houding ten opzichte van de schilderkunst. Sommige auteurs, zoals Mieke Bal, omschrijven haar werk als dat van een kunstenaar die weigert te schilderen, maar tegelijkertijd de schilderkunst oproept in haar oeuvre.<sup>178</sup> Ann Veronica Janssens' sculpturen en installaties kunnen immers

---

<sup>175</sup> CAESAR M.(1999), p. 13. Zie hoofdstuk 3.

<sup>176</sup> Zie hoofdstuk 6. Ook Mieke Bal heeft dit werk uitgebreid geanalyseerd in haar boek over het citeren in de kunst (weliswaar niet in het kader van de bestuifbegeerte tussen beeldende kunst en poëzie). Zie BAL M. (1999).

<sup>177</sup> Zie hoofdstuk 2.

<sup>178</sup> BAL M. (1999), p. 2.

beschouwd worden als fysieke ervaringen van typisch schildertechnische elementen als licht, kleur of saturatiegraad. Bovendien wordt door het transponeren van de schilderkunst naar de driedimensionale ruimte het platte vlak waar de schilderkunst traditioneel gebruik van maakt geproblematiseerd. Op die manier werkt zij, bijvoorbeeld, het gedachtegoed van Barnett Newman verder uit in één van haar mistsculpturen: *Blue, Red and Yellow* (2001).<sup>179</sup> En ook in het al eerder vermelde *Le corps noir* verwijst zij naar de schilderkunst. Door het hergebruiken van het motief van de ronde zwarte spiegel citeert zij onder meer het werk van Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610), Jan Van Eyck (?-1441) en Parmigianino (1503-1540) in een geheel nieuwe en originele context.<sup>180</sup>

Kortom, het werk van Ann Veronica Janssens kan uitstekend gekaderd worden binnen het citaatmodel van Mieke Bal. Ann Veronica Janssens incorporeert zowel de moderne kunst als de kunstgeschiedenis in haar werken. Zij doet dit zonder er expliciet naar te verwijzen. Ze gaat met haar bronnen aan de slag op een bijzonder creatieve manier. Ze treedt ermee in dialoog, raakt ze aan, voegt iets toe, transformeert ze en brengt ze geraffineerd de hedendaagse kunst binnen. Ann Veronica Janssens creëert sporen naar schilderijen in haar eigen sculpturen en installaties zonder dat ze haar eruditie zomaar gratuit tentoonspreidt. Ze blijft te allen prijze subtiel. Ze plaatst zichzelf doelbewust op de achtergrond. Op die manier blijven haar creaties open kunstwerken waarin plaats is voor een dynamische communicatie. Het zijn weefsels waarin wel een aanzet gegeven wordt voor wat de mogelijke betekenissen kunnen zijn, maar waar steeds opnieuw betekenislagen aan toegevoegd kunnen worden.

Uiteraard zou hier nog veel meer verteld kunnen worden over de kunst van Ann Veronica Janssens, maar zoals hierboven al werd aangegeven is het niet de bedoeling om van deze verhandeling een monografie te maken. Er werd dus alleen stilgestaan bij de thema's die van belang zijn voor de analyse van de werken die binnen het onderzoek naar de hedendaagse bestuifbegeerte gekaderd kunnen worden. Eén aspect ontbreekt nog vooraleer deze werken aan bod kunnen komen: een duiding van de poëtische kracht in haar oeuvre.

### **4.3. De poëtische kracht in het oeuvre van Ann Veronica Janssens**

Uit de bovenstaande paragraaf kan uiteraard al één en andere afgeleid worden over het poëtische karakter dat in het oeuvre van Ann Veronica Janssens schuilt. Maar wat is nu precies

---

<sup>179</sup> Zie hoofdstuk 6 voor meer informatie.

<sup>180</sup> Idem.

‘de poëtische kracht’ in de kunst? Waarom heeft men het bij een verwijzing naar haar kunst over ‘de poëzie van haar werk’? En hoe kan die poëtische kracht in het landschap van de hedendaagse bestuifbegeerte geplaatst worden?

Daarvoor moet eerst en vooral stilgestaan worden bij de betekenis van het adjectief ‘poëtisch’. In van Dales *Groot woordenboek van de Nederlandse taal 14* vinden we de volgende omschrijving:

- “(1) van een dichter, als dichter  
*zijn poëtische bedrijvigheid*
- (2) zoals eigen is aan, zoals men vindt bij dichters of in poëzie  
*poëtische uitdrukkingen*
- (3) herinnerend aan poëzie, dichterlijk mooi  
*poëtische gedachten*  
*hoe poëtisch!*
- (4) in zijn werk blijk gevend van dichterlijk gevoel: opwekkend, verheffend
- (5) dichterlijk mooi  
*wat ben je poëtisch*  
*een poëtische bui*”<sup>181</sup>

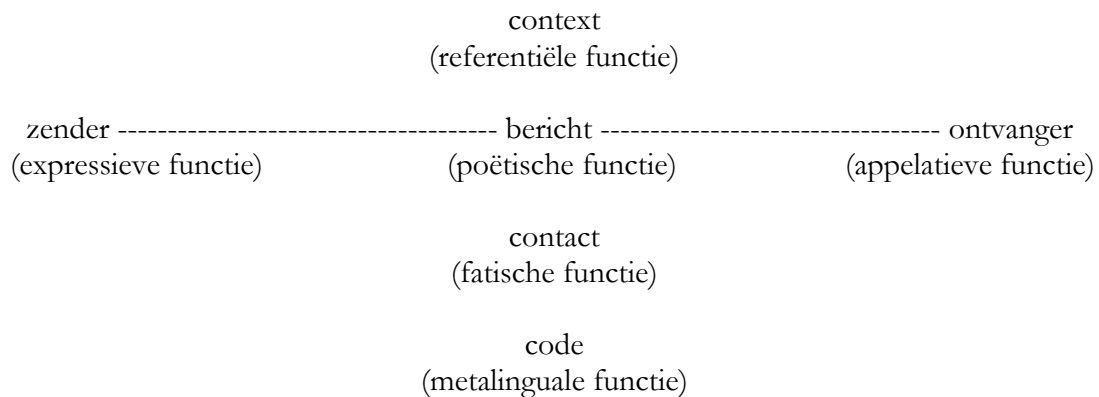
We zouden dus kunnen zeggen dat Ann Veronica Janssens als een dichter tewerk gaat in haar kunst. Haar oeuvre herinnert aan de poëzie. Zij geeft blijk van een lyrisch gevoel en haar werk is dichterlijk mooi. Een dergelijke beschrijving is uiteraard nuttig en er kan meteen een link met de dichtkunst gemaakt worden, maar erg diepgaand is ze niet. De link met de werkingsprincipes van de actuele poëzie en vooral met de verschijningsvormen van de hedendaagse bestuifbegeerte blijft in een dergelijke definitie hoogst onduidelijk.

Daarom lijkt het mij aangewezen om na te gaan wat de term ‘poëtisch’ betekent binnen de context van communicatie- en informatietheorieën. Het bekendste en meest gebruikte communicatiemodel is uiteraard dat van de Russische formalist Roman Jakobson (1896-1982). Dit communicatiemodel is bij uitstek linguïstisch van opvatting en wordt vooral gebruikt binnen het literatuuronderzoek. Zoals al in hoofdstuk drie werd duidelijk gemaakt, vertoont een dergelijke aanpak van de hedendaagse bestuifbegeerte behoorlijk wat lacunes. Toch is het nuttig om kort stil te staan bij wat Jakobson de ‘poëtische functie’ noemt. De invulling die niet-linguïstisch gerichte semiotici zoals Umberto Eco aan de term geven, is namelijk gebaseerd op de definitie van Jakobson.

---

<sup>181</sup> DEN BOON C.A. en GEERAERTS D. (2005), p. 2725.

Het communicatieschema dat door Jakobson werd opgesteld, ziet er als volgt uit<sup>182</sup>:



De poëtische functie slaat dus op de manier waarop het begrip vormgegeven wordt. Over wat dat precies inhoudt, vinden we in het *Lexicon voor literaire termen* het volgende:

“[De Russische formalisten] smeedden het begrip poëtische functie voor taalgebruik dat de aandacht op zichzelf vestigt (...): door een vermoeilijking van de vorm wordt het taalteken als teken, in zijn autonomie, aanschouwelijk gemaakt. Kernbegrip hierbij is het concept vervreemding (Russ. *ostranenie*), dat staat tegenover automatisering of gewenning. Door zijn afwijkend taalgebruik kan een kunstwerk het automatische van onze waarneming doorbreken en ons de werkelijkheid op een nieuwe manier doen zien.”<sup>183</sup>

Umberto Eco heeft vanuit zijn algemeen filosofische achtergrond de poëtische functie van haar taalgerichte jasje ontdaan. Door het incorporeren van elementen uit de (onder andere visuele) informatietheorie heeft hij de oorspronkelijke invulling die aan de term werd gegeven verder uitgebreid en toegankelijk gemaakt voor andere vormen van communicatie dan de louter talige of literaire.<sup>184</sup> Een begrip als ‘poëtisch’ kan op die manier ook gebruikt worden voor bijvoorbeeld de visuele communicatie en dit is uiteraard van cruciaal belang voor het onderzoek dat in deze verhandeling centraal staat.

De poëtische kracht van een kunstwerk of een oeuvre kunnen we dus als volgt omschrijven. Elk kunstwerk is intrinsiek in staat om de aandacht op zichzelf te richten. In het kunstwerk wordt dit verwezenlijkt door een specifieke ordening van de informatie; die is origineel, afwijkend, vervreemdend,... in vergelijking met de normale ordening in de dagdagelijkse realiteit. Op die manier wordt een nieuwe of op z'n minst genuanceerde betekenis gecreëerd. Door de bijzondere vormgeving van het kunstwerk als visueel teken is het kunstwerk

---

<sup>182</sup> VAN GORP, H., GHESQUIERE, R. en DELABASTITA, D. (1998), p. 93.

<sup>183</sup> Idem, p.171.

<sup>184</sup> ECO U. (1965), pp. 67-115 en CAESAR M.(1999), pp. 76-100.

in staat om “het automatische van onze waarneming [te] doorbreken en ons de werkelijkheid op een nieuwe manier [te] doen zien”<sup>185</sup> of ervaren.<sup>186</sup>

De door openheid en subtiliteit gekenmerkte werken van Ann Veronica Janssens voldoen bijzonder goed aan deze omschrijving. Door de ongewone en vervreemdende ordening van informatie-elementen (mist, licht, tijd, ruimte,...) laat zij de beschouwer van haar sculpturen en installaties de werkelijkheid op een bijzondere en originele manier beleven. Zij zet alles wat wij als normaal menen te kunnen beschouwen op losse schroeven door natuurfenomenen in een niet-natuurlijke context te plaatsen, door details te isoleren uit het geheel en uit te vergroten tot ze de volledige waarneming gaan domineren of nog, door de manier waarop zij de oude en moderne kunstgeschiedenis citeert. Haar installaties en sculpturen zijn dus bij uitstek poëtisch, net zo poëtisch als het werk van de gelijkgestemde dichterzielen die in de volgende hoofdstukken samen met een deel van haar oeuvre geanalyseerd worden.

---

<sup>185</sup> VAN GORP, H., GHESQUIERE, R. en DELABASTITA, D. (1998), p.171.

<sup>186</sup> Het zou bijzonder interessant kunnen zijn om een dergelijke open en niet-taalgerichte definiëring van de poëtische functie opnieuw te toetsen aan de actuele dichtkunst, en dan vooral aan de poëzie die binnen de hedendaagse bestuifbegeerte gekaderd kan worden. Omdat dit niet binnen het bestek van deze licentiaatsverhandeling thuishoort wordt dit hier echter niet verder uitgewerkt. De mogelijkheden die een dergelijke benadering van de hedendaagse poëzie biedt, komen desalniettemin op een impliciete manier tot uiting in de analyses die in volgende hoofdstukken aan bod komen.

**HOOFDSTUK 5:**  
**BESTUIFBEGEERTE IN DE PRAKTIJK I**  
—  
**BLOEMZAADJES EN DE AFSTAND TOT DE ZON**

Nu de twee methodologische voorstellen geformuleerd zijn, er een karakterisering van het oeuvre van Ann Veronica Janssens is opgesteld en de poëtische kracht in haar werk werd toegelicht, kan worden overgegaan tot de analyses van een aantal specifieke kunstwerken en hun verhouding tot de hedendaagse bestuifbegeerte. Eerst worden de twee samenwerkingsprojecten tussen beeldende kunst en poëzie geanalyseerd waar Ann Veronica Janssens heeft aan meegewerkt. In het volgende, en laatste, hoofdstuk komen een aantal kunstwerken aan bod die niet in samenspraak met dichters zijn ontstaan, maar die toch in het landschap van de hedendaagse bestuifbegeerte geplaatst kunnen worden.

**5.1. *8 minuten 26 seconden* (2001)**

In 2001 werd Ann Veronica Janssens uitgenodigd om mee te werken aan een cross-overproject tussen beeldende kunst en literatuur voor het literaire tijdschrift *Dietsche Warande en Belfort*.<sup>187</sup> Deze bijdrage is ook in de overzichtspublicatie van cross-overkaternen, *De XXIII*, verschenen.<sup>188</sup> In het voorwoord bij deze laatste publicatie legt redacteur Hugo Bousset uit dat het bij de cross-overs meestal om een ‘factory-formule’ ging waarbij kunstenaars en dichters of auteurs die anders hoogstwaarschijnlijk nooit zouden samenwerken, bij elkaar werden gebracht om te brainstormen over een mogelijke dubbelproductie.<sup>189</sup> Ook voor de samenwerking tussen Ann Veronica Janssens en Alexandre Wajnberg (°1952) was dit het geval.

Een dergelijke formule is overigens op het lijf geschreven van de Belgische kunstenares. Hans Theys schrijft over haar manier van werken het volgende:

“Aangezien Ann Veronica Janssens altijd ter plaatse werkt, heeft ze geen atelier. Wel vind je in haar huis een aantal staaltjes van werken in wording en een grote kamer met een schrijftafel waaraan ze voorstellen formuleert vooraleer ze op zoek gaat naar

---

<sup>187</sup> JANSSENS A.V. en WAJNBERG A. (vertaling: BAETENS J.), *8 minuten 26 seconden*, in: *Dietsche Warande en Belfort* nummer 5, 2001, pp. 643-658.

<sup>188</sup> BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006).

<sup>189</sup> Hugo Bousset in BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), p. IV.



ambachtslieden of deskundigen die haar kunnen helpen bij het vormelijk uitwerken ervan.”<sup>190</sup>

En hij vervolgt met:

“De laatste jaren neemt haar werk steeds uitdrukkelijker de vorm aan van een ambulante laboratorium, dat we kunnen begrijpen als een gelegenheid om steeds weer nieuwe experimenten uit te voeren en te toetsen aan de ervaring van anderen.”<sup>191</sup>

Samengevat, het experiment, de mogelijkheden die het toeval biedt en de aanwezigheid van anderen zijn van ontzettend groot belang voor haar kunst.

Alexandre Wajnberg vertrekt vanuit een gelijkaardige attitude. Wajnberg staat als moleculair bioloog en wetenschapsjournalist, maar ook als dichter, theateracteur en documentairemaker voortdurend open voor het experiment. De verwondering en de verbazing die hij ervaart bij zijn wetenschappelijk werk probeert hij op een adequate manier te vertalen naar de poëzie en het theater. Voor *Dietsche Warande en Belfort* heeft hij, in samenspraak met Ann Veronica Janssens, een soort wetenschappelijk gedicht geschreven over de werking van de zon.<sup>192</sup>

Ann Veronica Janssens heeft bij dit gedicht foto's gemaakt van de projectie van het traject dat zonnevlekken afleggen. Een medewerker van de Koninklijke Sterrenwacht in Ukkel, Frédéric Clette, is op de foto's te zien terwijl hij op het blad het traject aanduidt met potlood. De astronoom wordt ook vernoemd in het gedicht van Wajnberg.<sup>193</sup>

Nu het eerste samenwerkingsproject binnen de hedendaagse bestuifbegeerte waar Ann Veronica Janssens aan heeft deelgenomen, is toegelicht, kunnen we overgaan tot een analyse ervan met behulp van de methodologische voorstellen uit het eerste deel van deze verhandeling. Zoals uit de bovenstaande beschrijving kan afgeleid worden, staat het visuele centraal in dit cross-overproject. De visuele observatie wordt niet alleen gethematiseerd in de foto's en in het gedicht; door de beelden en de tekst naast elkaar te plaatsen wordt ook op het niveau van de vorm aandacht besteed aan het visuele. Met andere woorden, de visuele waarneming vormt zowel de oergrond van waaruit de kunstenaar en de dichter vertrokken zijn voor hun

---

<sup>190</sup> THEYS H. (2003), p. 130.

<sup>191</sup> Idem, p. 131.

<sup>192</sup> BOUSSET H. en LAMBRECHT L. (2006), p. CCCLXXXIV.

<sup>193</sup> THEYS H. (2003), p. 62.

respectievelijke bijdragen als voor de cross-overkatern als geheel. *8 minuten en 26 seconden* is dus bij uitstek geschikt voor een fenomenologische analyse van de bestuifbegeerte.

In dit analysemodel wordt gestipuleerd dat elke artistieke of literaire creatie als een visualisering tot de tweede macht kan worden beschouwd. Bij kruisbestuivingsprojecten vertrekken zowel de kunstenaar als de dichter vanuit dezelfde werkelijkheid voor hun visualisering. Beiden transponeren hun visuele waarneming naar hun respectievelijke discipline. Op die manier ontstaan twee visualisering tot de tweede macht naast elkaar die uiteindelijk worden samengesmolten in het resultaat. Anders gezegd, de bijdrage van Ann Veronica Janssens en Alexandre Wajnberg past uitstekend in het schema voor cross-overprojecten dat in het tweede hoofdstuk werd opgesteld:

Foto's als visualisering tot  
de tweede macht door  
Ann Veronica Janssens

Opdracht *DWB*:  
'factory-formule'

cross-overkatern als resultaat:  
*8 minuten 26 seconden*

Gedicht als visualisering tot  
de tweede macht door  
Alexandre Wajnberg

Ook een aantal andere elementen uit het fenomenologische geïnspireerde analysevoorstel vinden we terug in de cross-overkatern. Door het poëtische en de exacte wetenschappen te combineren in het thema van zowel de foto's als het gedicht verpersoonlijkt de bijdrage van Ann Veronica Janssens en Alexandre Wajnberg het 'corps-sujet'-concept van Maurice Merleau-Ponty. Bovendien appelleert *8 minuten 26 seconden* door het onderwerp en de manier waarop dit vormgegeven is zowel aan het empathisch weten als aan het rationeel kennen van de beschouwer. Het rationele waarnemen en het gevoelsmatige gewaarworden worden op sublieme wijze verenigd in dit samenwerkingsproject. Ook Maurice Merleau-Ponty's idee van partiële volledigheid zit in dit project vervat, meer bepaald in de vorm van de momentopnames die foto's per definitie zijn en het fragmentarische karakter van het gedicht.

Een semiotische benadering van *8 minuten 26 seconden* blijkt minder interessant dan de fenomenologische. Ze voegt nauwelijks iets toe aan deze analyse. Bij het volgende project is de semiotische invalshoek wel van belang voor de analyse, samen met de fenomenologische.

## 5.2. *Iets van niets* (2002)

Ongeveer een jaar na de gezamenlijke publicatie van Ann Veronica Janssens en Alexandre Wajnberg in Dietsche Warande en Belfort neemt de Belgische kunstenares deel aan een tweede samenwerkingsproject tussen hedendaagse kunst en poëzie. Haar bijdrage aan *Grimbergen 2002* kan als een verdere conceptuele verdieping beschouwd worden van wat zij met *8 minuten 26 seconden* gerealiseerd heeft. Haar dubbele bijdrage aan *Grimbergen 2002* stijgt immers uit boven de normale verwachtingspatronen van bestuifgerige projecten. Zij neemt er zowel de plaats in van de kunstenaar als die van de dichter en creëert op die manier eigenhandig een onderhuids spanningsveld tussen poëzie en beeldende kunst.

*Grimbergen 2002* was een grensoverschrijdend tentoonstellingsproject onder het curatorschap van Luk Lambrecht waarbij negen hedendaagse kunstenaars uitgenodigd werden om een nieuw kunstwerk in situ te creëren in en rond de Grimbergse stadskern. Als gezamenlijk uitgangspunt werd in dit project gekozen voor *La Strada di San Giovanni* (1990), een postuum gepubliceerd werk van één van de belangrijkste naoorlogse Italiaanse schrijvers, Italo Calvino (1923-1985). Bij de tentoonstelling verscheen een catalogus met teksten van onder andere Peter Verhelst. Daarnaast werd op de laatste dag dat *Grimbergen 2002* voor het publiek toegankelijk was een dichtbundel voorgesteld onder de titel *Iets van niets*. Deze bundel is op 126 gesignde en genummerde exemplaren verschenen en bevat bijdragen van onder meer Roland Jooris en Kurt De Boodt, maar ook van Ann Veronica Janssens.<sup>194</sup>

Over Ann Veronica Janssens' bijdrage als beeldend kunstenaar verscheen het volgende in de cultuurbijlage van een bekende krant:

“Ann Veronica Janssens had pech, de natuur wou niet aan haar project participeren. Twee maanden geleden zaaide ze kilo's bloemenweidezaadjes langs het parcours van de openlucht tentoonstelling, maar het zaakje kiemde niet en de bloemenweide bleef

---

<sup>194</sup> LAMBRECHT L. (2002) en JANSSENS A. V., JOORIS R., OLLEVIER I, DE BOODT K. en JANSSEN B. (2002).

braak. Ze maakte in afwachting dan maar een video met een handleiding om de natuur zelf onder handen te nemen.”<sup>195</sup>

Ook al was het project mislukt, de opzet die in de video met gebruiksaanwijzing verrat werd, sluit heel nauw aan bij de thema's die de rest van haar oeuvre karakteriseren. Ook hier is zij met de natuurelementen aan de slag willen gaan zoals een wetenschapper dat in zijn labo doet. Zij wilde een experiment uitvoeren waarbij zij een element uit de natuur loswrikte om het op een niet-natuurlijke manier te ontleden en te recreëren. De beschouwer zou tijdens zijn tocht doorheen het tentoonstellingsparcours met een stukje niet-natuurlijke natuur (het materiële object) geconfronteerd zijn geweest en zou als gevolg van die ervaring de realiteit anders gaan ervaren. De artistieke en reële werkelijkheid zouden op die manier met elkaar vervlochten worden. Net zoals heel wat van haar werken, kan dus ook haar bijdrage aan *Grimbergen 2002* als poëtisch bestempeld worden.

Haar bijdrage aan de bundel naar aanleiding van het literaire luik van de tentoonstelling werd samengesteld, bestaat niet uit een traditioneel talig gedicht. Zij heeft ervoor gekozen om in alle 126 exemplaren van *Iets van niets* op de voor haar beschikbare ruimte een kleine gedroogde bloem aan te brengen. Dit bloempje werd met een klein stukje plakband eigenhandig op een specifieke plaats in de bladspiegel gekleefd.<sup>196</sup>

Ook in deze bijdrage zitten de typische karakteristieken van haar beeldend oeuvre verrat: het hercontextualiseren van iets uit de dagelijkse realiteit, een fascinatie voor het broze en vergankelijke, het poëtische,... Bovendien citeert Ann Veronica Janssens als het ware haar bijdrage als beeldend kunstenaar binnen de context van de dichtbundel.

Deze bijdrage kan echter niet als een beeldend werk beschouwd worden. Ook al ziet het er radicaal anders uit dan de overige bijdragen, het moet op gelijke voet met de rest behandeld worden. Omdat het in een dichtbundel is opgenomen, naast en tussen werk van andere dichters zoals Roland Jooris, Ivan Ollevier, Kurt De Boodt en Bart Janssen kan het niet als een kunstwerk tussen gedichten geduid worden, maar wel als een beeldend gedicht tussen talige gedichten. Haar gedicht sluit bijzonder nauw aan bij de visuele poëzie van bijvoorbeeld K. Schippers.<sup>197</sup> Meer nog, het kan zelfs als een verderzetting van het concept achter de visuele poëzie beschouwd worden. Daar waar dichters als K. Schippers objecten representeren als gedicht door middel van foto's en afdrukken, kiest Ann Veronica Janssens ervoor om met het

---

<sup>195</sup>N.n., *Grimbergen ligt op de weg naar San Giovanni. 'Grimbergen 2002' brengt topkunst buiten* op <http://www.kunstonline.be> (datum raadpleging: 12 oktober 2005). Cf. Appendix C.

<sup>196</sup>Een gescande versie van deze bijdrage werd in de bloemlezing opgenomen. Cf. appendix B.

<sup>197</sup>Zie hoofdstuk 1.

‘echte’ materiaal aan de slag te gaan. Haar gedicht bestaat immers niet uit een representatie van een materieel object maar uit een concrete presentatie van het object. Het broze bloempje dat op het papier gekleefd werd, is het gedicht en niet een kopie ervan. De materie waar de kunstenaar mee aan de slag gaat is de taal van de dichter geworden. Kortom, de bijdrage van Ann Veronica Janssens voor *Iets van niets* vormt het ultieme kruispunt tussen beeldende kunst en poëzie. Het broze gedroogde bloempje is het symbool bij uitstek van de hedendaagse bestuifbegeerte.

Het enige wat ons nu nog rest is Ann Veronica Janssens’ titelloze bijdrage te analyseren aan de hand van de twee methodologische voorstellen uit het eerste deel van deze verhandeling. Het meest opvallende aspect is het tekengebruik en dat zal daarom eerst aan bod komen.

Zoals gezegd is elke creatie tegelijk een teken en een tekensysteem. Over Ann Veronica Janssens’ gedroogde bloempje als tekencomplex valt vrij weinig te vertellen. Haar bijdrage bestaat immers uit bijzonder weinig losse elementen die hier worden samengebracht: een bladzijde in de bundel, een kleine gedroogde veldbloem en een stukje plakband. Toch kan ook hier een interne structuur waargenomen worden. Het bloempje is immers eigenhandig en met een doelbewuste handeling op het papier gekleefd. De plaats in de bladspiegel is niet willekeurig. Alle elementen waaruit het teken bestaat, verhouden zich op een specifieke manier tot elkaar en haar bijdrage zou ophouden te bestaan als daar verandering in zou worden gebracht. De link tussen deze bijdrage en een ‘echt’ kunstwerk is dus prominent aanwezig. Net zoals bij een schilderij of een installatie is er ook hier wel degelijk sprake van een tekensysteem. Het tekensysteem is weliswaar eenvoudig en uitgepuurd, maar dit betekent niet dat het werk daardoor minder krachtig is, integendeel.

Die eenvoud van het tekencomplex staat overigens in dienst van het teken als geheel. De ongecompliceerdheid van het systeem bevordert de openheid van het geheel. Ann Veronica Janssens’ creatie kan niet louter vereenzelvigd worden met de individuele beweegredenen van de kunstenaars. Van haar subjectieve gemoedstoestand valt hier – net zoals in haar ‘echte’ kunstwerken – helemaal niets te merken, ook al is die intrinsiek of onzichtbaar in het werk verweven. De link met haar bijdrage als beeldend kunstenaar is door de keuze van de bloem wel zichtbaar aanwezig, maar haar bijdrage kan ook los van het plastische kunstwerk gelezen worden. De dichtbundel kan immers ook als een op zichzelf staande bundel, los van de tentoonstelling gelezen worden. Dit laatste impliceert dat elke lezer of beschouwer door zijn kijk-en leeservaring en binnen zijn persoonlijke tijd en ruimte een nieuwe betekenislaag aan Ann Veronica Janssens’ bijdrage kan toevoegen. Leest hij het bij de tentoonstelling? Bij het oeuvre van de kunstenaars? Naast of samen met de andere gedichten in de bundel? In de context van de

visuele poëzie? In de context van andere of gelijkaardige beeldende oeuvres? In de context van de hedendaagse bestuifbegeerte? De mogelijkheden zijn eindeloos, maar uit de hier gegeven voorbeelden blijkt dat ze niet vrijblijvend of willekeurig zijn. Ze voegen alle iets fundamenteels toe aan het geheel. Kortom, Ann Veronica Janssens' bijdrage aan *Iets voor niets* is een open, dynamisch en grensverleggend teken en tekensysteem dat een hechte relatie onderhoudt met zowel de talige poëzie als de visuele plastische kunst.

Die hechte relatie komt zelfs nog meer tot uiting als we haar bijdrage vanuit een visueel-fenomenologische invalshoek bekijken. Zowel het kunstwerk<sup>198</sup> als het gedicht zijn een visualisering tot de tweede macht. Ann Veronica Janssens visualiseert in beide bijdragen veldbloemen uit de natuur in een respectievelijk artistieke en literaire context. Omdat zij vanuit hetzelfde uitgangspunt en dus vanuit dezelfde werkelijkheid vertrekt voor beide bijdragen, past haar dubbelproductie binnen het schema voor de visualisering tot de tweede macht dat in het tweede hoofdstuk werd opgesteld:

Kunstwerk als visualisering tot  
de tweede macht van veldbloemen  
door Ann Veronica Janssens

Visuele waarneming  
van de werkelijkheid:  
veldbloemen in de natuur

Dubbelproductie als resultaat:  
veldbloemen in een  
niet-natuurlijke, respectievelijk  
artistieke en literaire context

Gedicht als visualisering tot  
de tweede macht van veldbloemen  
door Ann Veronica Janssens

Bovendien kan haar bijdrage aan de dichtbundel ook als een visualisering tot de tweede macht van haar – weliswaar mislukte – bijdrage als beeldend kunstenaar beschouwd worden. Zij citeert haar nooit tot leven gekomen artistieke bloemenweide en de daarbij horende video met handleiding door middel van een dode, gedroogde bloem. En – zoals ook uit het volgende hoofdstuk zal blijken – kan een dergelijk citaat als een nieuwe visualisering tot de tweede macht

---

<sup>198</sup> Het feit dat het kunstwerk uiteindelijk niet geworden is wat Ann Veronica Janssens wou, wordt hier terzijde gelaten. Er wordt enkel aandacht besteed aan de visuele waarneming van waaruit het kunstwerk en het gedicht zijn ontstaan.

van het origineel beschouwd worden. De oorspronkelijke visualisering wordt aan de hand van het citaat in een nieuwe context gevisualiseerd. Schematisch ziet dit er als volgt uit:

Werkelijkheid van Ann Veronica Janssens  
als beeldend kunstenaar:  
veldbloemen in de natuur.

Waarneming door Ann Veronica Janssens  
als beeldend kunstenaar

Kunstwerk als visualisering  
tot de tweede macht: (mislukte)  
bloemenweide en video

Werkelijkheid van Ann Veronica Janssens  
als beeldend dichter

Waarneming door Ann Veronica Janssens  
als beeldend dichter

Gedroogd veldbloempje als visualisering  
tot de tweede macht

De bijdrage van Ann Veronica Janssens in de dichtbundel kan dus als een eigenhandige dubbele visualisering tot de tweede macht geïnterpreteerd worden en bevindt zich dus pal op het kruispunt tussen beeldende kunst en poëzie.<sup>199</sup>

---

<sup>199</sup> Uiteraard zouden hier ook de andere punten uit het fenomenologisch analysevoorstel toegelicht kunnen worden, maar omdat dat een quasi letterlijke herhaling zou opleveren van de beschrijving van het project aan het begin van deze paragraaf wordt die hier achterwege gelaten.

**HOOFDSTUK 6:**  
**BESTUIFBEGEERTE IN DE PRAKTIJK II**  
—  
**MISTSCULPTUREN EN DONKERE SPIEGELS**

**6.1. De mistsculpturen**

De werken waar Ann Veronica Janssens de meeste naambekendheid mee verworven heeft, moeten ongetwijfeld haar mistsculpturen zijn. In 1997 heeft zij bijvoorbeeld een aantal zalen van het Museum voor Hedendaagse Kunst in Antwerpen (MuHKA) met witte, artificiële mist gevuld (Fig. 32). Met behulp van een microfoon liet zij omgevingsgeluiden van buiten het museum in de zalen binnenbrengen. De combinatie van geluiden die niet in de museale omgeving thuishoren en het complete gebrek aan zichtbaarheid leverden voor de bezoeker een bijzonder vervreemdende ervaring op.<sup>200</sup> Met deze sculptuur – sommigen noemen het een installatie<sup>201</sup> – wilde Ann Veronica Janssens de architectuur van de museumzalen aan de kaak stellen.<sup>202</sup> Tegelijkertijd maakt de kunstenaar de link met een in de negentiende eeuw ontstane kunsttraditie. Zo herinnert de manier waarop Ann Veronica Janssens de bezoekers door de zalen laat wandelen aan de diffuus geschilderde flanerende mensen op de *Boulevard des Capucines* van Claude Monet (1873-74, Fig. 35 en 1873, Fig. 36). Ook tussen de fascinatie van de Franse impressionist voor de stoom die uit de eerste treinen ontsnapte, zoals in *La gare Saint-Lazare* (1877, Fig. 37) of *Arrivée à la gare Saint-Lazare* (1877, Fig. 38), en de artificiële mist van Ann Veronica Janssens kan een mooie link gemaakt worden. Op dezelfde manier verwijzen haar mistsculpturen naar het werk van William James Mallord Turner (1775-1851, Fig. 39) of James Abbot McNeill Whistler (1834-1903, Fig. 40).

In dit hoofdstuk staat een gelijkaardige sculptuur met gekleurde mist centraal: *Blue, Red and Yellow*. Zoals de titel al laat vermoeden verwijst dit werk naar de beroemde *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*-reeks van Barnett Newman (1905-1970). Net zoals deze Amerikaanse schilder verschillende versies van hetzelfde werk heeft gemaakt, heeft ook Ann Veronica Janssens meer dan één versie van haar *Blue, Red and Yellow* gecreëerd. Zo liet zij in 2001 ter gelegenheid van *Casino 2001* een paviljoentje optrekken tussen het Gentse Museum voor Schone Kunsten en het S.M.A.K. dat zij vulde met gekleurde mist (Fig. 33), maar de interessantste versie moet

---

<sup>200</sup> Vgl. Charles Ducal, 'Mist', in: *In inkt gewassen* (2006). Cf. appendix B.

<sup>201</sup> Zie bijvoorbeeld BRAET J. (2005), p. 73.

<sup>202</sup> DEWACHTER L. (31 januari – 30 maart 1997), pp. 50-56.



ongetwijfeld diegene zijn die ze voor de Neue Nationalgalerie in Berlijn creëerde (eveneens 2001, Fig. 34). Ann Veronica Janssens' versie van *Blue, Red and Yellow* stond toen letterlijk heel dicht in de buurt van de bron waarop het gebaseerd was.

Barnett Newman, en vooral zijn *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*-reeks vormen niet alleen een inspiratiebron voor hedendaagse kunstenaars als Ann Veronica Janssens. Ook heel wat dichters grijpen terug naar het oeuvre en het gedachtegoed van deze abstract-expressionist. In dit hoofdstuk komen twee van die dichters aan bod: Jan Lauwereyns (°1969) en Dirk van Bastelaere (°1960).

Jan Lauwereyns besluit zijn tweede bundel, *Blanke verzen* (2001), met de cyclus 'Wie is bang?', een directe verwijzing naar de titel van Barnett Newman's *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue*-reeks.<sup>203</sup> De kleuren uit deze laatste titel fungeren in *Blanke verzen* als de afzonderlijke titels van de gedichten waaruit de 'Wie is Bang?'-cyclus bestaat. In de cyclus wordt de zelfmoord van een vrouw beschreven; niet alleen een verwijzing naar de dood van zijn moeder<sup>204</sup>, maar ook naar de aanval op het werk van Newman in het Stedelijk Museum van Amsterdam (1986).

Dirk van Bastelaere heeft een volledige bundel aan het oeuvre en het gedachtegoed van Barnett Newman gewijd: het in beperkte oplage verschenen *De wind uit het elders* (2003). Het vijfde, titelloze gedicht uit die bundel transponeert eveneens *Who's Afraid of Red, Yellow and Blue* naar de dichtkunst, maar in tegenstelling tot beeldend kunstenaar Ann Veronica Janssens en collegadichter Jan Lauwereyns gaat Dirk van Bastelaere niet met de volgorde van de kleuren aan de slag. Hij houdt het bij een letterlijke vertaling van Barnett Newmans titel. Het eerste vers luidt dan ook: "Wie is bang voor rood, geel en blauw?"<sup>205</sup>

Nu zowel het werk van Ann Veronica Janssens, de gedichtencyclus van Jan Lauwereyns en het gedicht van Dirk van Bastelaere zijn geïntroduceerd kunnen we overgaan tot een beknopte bestuifgerige analyse. Zowel de mistsculptuur van Ann Veronica Janssens als het dichtend werk van Jan Lauwereyns en Dirk van Bastelaere kunnen als een tweede visualisering tot de tweede macht, naast de visualisering tot de tweede macht van Barnett Newman beschouwd worden.<sup>206</sup> Ook de overige punten die we in het fenomenologisch geïnspireerde methodologische voorstel geïncorporeerd hebben, kunnen in de sculptuur en de twee dichterlijke creaties teruggevonden worden. Hierbij valt op dat deze elementen allemaal terug lijken te verwijzen naar het kunsttheoretische gedachtegoed van Barnett Newman. Zowel Ann Veronica Janssens, Jan

---

<sup>203</sup> LAUWEREYNS J. (2001), pp. 67-71. Cf. Appendix B.

<sup>204</sup> T'SJOEN Y. (2004), pp. 33-34.

<sup>205</sup> VAN BASTELAERE D. (2003). Cf. appendix B.

<sup>206</sup> Zie hoofdstuk 2 voor het schema.

Lauwereyns als Dirk van Bastelaere herinterpreteren de ideeën van de Amerikaanse schildertheoreticus in hun respectievelijke disciplines. De partieel-volledige ervaring van de ruimtewerking die Newman schilderkunstig uitwerkt, hertaalt Ann Veronica Janssens naar de beeldhouwkunst.<sup>207</sup> Jan Lauwereyns transposeert ze naar een haast mystieke doodservaring en Dirk van Bastelaere beschrijft het zoeken naar volledigheid in de fragmentarische waarneming als volgt:

“(...) onze man  
bevrijd van het beeld, in een kleurcontinuüm  
uit het doek geblazen, mateloos,  
de ruimte in jagend, een vlammenwerper gelijk,  
  
een bres in een man  
  
Uit die kleine man  
verlost”<sup>208</sup>

Ook de combinatie van rationeel kennen en empathisch weten zoals dat door Barnett Newman in zijn veel geciteerde *The Sublime Is Now* (1948) uitgewerkt wordt, komt in zowel het werk van Ann Veronica Janssens als dat van Jan Lauwereyns tot uiting. Beide combineren een bijna wetenschappelijke ontleding van de waarneming met de sublieme ervaring in de (re)presentatie. En in die sublieme ervaring schuilt de poëtische kracht<sup>209</sup> van zowel de sculptuur van Ann Veronica Janssens als de gedichten.

Ook het semiotische analysevoorstel kan op de mistsculptuur en de gedichten worden betrokken. Het feit dat zowel Ann Veronica Janssens als de beide dichters dezelfde kunstenaar citeren, impliceert immers al dat hun creaties open en dynamische tekens (of materiële en esthetische objecten) zijn met een meerlagige betekenis en een multidisciplinaire communicatieve functie.

## 6.2. Donkere spiegels

Ook *Le corps noir* (1994, Fig. 41), de zwarte bolronde spiegel die in het vierde hoofdstuk al kort werd toegelicht, kan aan een bestuifgerige analyse onderworpen worden. Het motief van de donkere spiegel is bijzonder populair binnen de traditionele en moderne kunst- en literatuurgeschiedenis. Zoals al in het vierde hoofdstuk werd vermeld, citeert Ann Veronica Janssens in het bolronde *Le corps noir* de convexe spiegels en spiegeloppervlakken van onder meer Michelangelo Merisi da Caravaggio (1571-1610, Fig. 42, 43 en 46), Jan Van Eyck (?-1441,

---

<sup>207</sup> Zie hoofdstuk 4.

<sup>208</sup> VAN BASTELAERE D. (2003). Cf. Appendix B.

<sup>209</sup> Zie hoofdstuk 4.

Fig. 44 en 45) en Parmigianino (1503-1540, Fig. 47).<sup>210</sup> Diezelfde werken worden ook door een aantal hedendaagse dichters als bron gebruikt voor hun beeldpoëzie. Zo roept Dirk van Bastelaere het *Arnolfini*-portret van de Vlaamse Primitief Jan van Eyck (Fig. 44 en 45) op in zijn bekendst bundel, *Pornschlegel en andere gedichten* (2000).<sup>211</sup> En Charles Ducal (°1952) doet hetzelfde met het *Hoofd van Medusa* van de Italiaanse kunstenaar Caravaggio in *De bertog en ik* (1989).<sup>212</sup> Het zou bijzonder interessant kunnen zijn om deze twee gedichten naast en samen met Ann Veronica Janssens' *Le corps noir* te analyseren, maar omdat in de vorige paragraaf al werd stilgestaan bij het citeren van eenzelfde kunstwerk in de beeldende kunst en de dichtkunst en de manier waarop het hedendaagse kunstwerk en de poëzie aan elkaar gelinkt kunnen worden, wordt hier voor een andere piste gekozen.

Het spiegelmotief komt immers niet alleen binnen de context van het citeren tot uiting. Het vervreemdende en troebele effect van de donkere weerspiegeling zoals die door de beschouwer van *Le corps noir* ervaren kan worden, vormt ook het thema van een aantal hedendaagse gedichten. Zoals in hoofdstuk twee al werd vermeld, zijn heel wat dichters begaan met de problematiek van de visuele waarneming, en dan vooral met de restfractie die tussen werkelijkheid, waarneming en weergave ontstaat of met de gekleurdheid van de blik. De ongrijpbaarheid van het spiegelbeeld, wordt in 'Naschrift' van Mark van Tongele bijvoorbeeld als volgt verwoord:

“Vreemde spiegel van  
dood die mijn reflectie  
nalaat in de waan me-  
zelf onsterfelijk te zien,  
wat is toch die intieme  
zin om alsmat aan beeld  
te gaan van een gedicht,  
ultiem wit licht achterna?”<sup>213</sup>

En ook Charles Ducal en Paul Snoek (1933-1981) hebben in respectievelijk 'Het gat in de spiegel' en 'Welkom in mijn onderwereld' de verwarring die tussen werkelijkheid en waarneming ontstaat beschreven.<sup>214</sup>

---

<sup>210</sup> BAL M. (1999), pp. 141-142 en 158-159.

<sup>211</sup> VAN BASTELAERE D. (2000). Cf. Appendix B.

<sup>212</sup> DUCAL Ch. (1989). Cf. Appendix B.

<sup>213</sup> VAN TONGELE M. (2001). Cf. appendix B.

<sup>214</sup> DUCAL Ch. (1989) en SNOEK P. (1978). Cf. Appendix B.

Maar wellicht het interessantste gedicht om naast en samen met Ann Veronica Janssens *Le corps noir* te analyseren, is Stefan Hertmans' 'figure noire' dat in 1984 in *Ademzuil* is verschenen. Niet alleen de titels van het beeldende werk en het gedicht lijken opvallend goed op elkaar; ook tussen de creaties zelf kan meer dan één link gelegd worden.

Uit alle hier genoemde voorbeelden spreekt net zoals bij de mistsculptuur een streven naar partiële volledigheid. Men zoekt het onzichtbare in het zichtbare. Via het kijken probeert men inzicht te krijgen in het algemene zijn. Men probeert de donkere gangen van het onbewuste in de taal of het beeld te vatten, wat een onmogelijke opdracht is, maar men blijft volharden in de poging. Daarnaast worden zowel de sculptuur als de gedichten gekenmerkt door openheid. Geen enkele creatie blijkt een afgerond geheel. Ze vragen betrokkenheid van de beschouwer. Overal wordt van de beschouwer gevraagd om deel te nemen en het werk een eigen interpretatie toe te kennen. Geen enkele creatie leidt naar een definitieve verworvenheid. Hierin schuilt dan ook het open en dynamische tekenkarakter van de sculptuur en de gedichten. Kortom, wie tegelijk de sculptuur en de gedichten in beschouwing neemt, kan beide op een uitstekende manier met elkaar laten communiceren. Op die manier wordt zowel aan Ann Veronica Janssens *Le corps rond* als aan de gedichten een extra dimensie toegevoegd en dat is net het ultieme doel van de bestuifbegeerte.

### 6.3. En verder...

De mistsculpturen en *Le corps noir* zijn uiteraard niet de enige werken uit het oeuvre van Ann Veronica Janssens die in het kader van de hedendaagse bestuifbegeerte gelezen kunnen worden. Zo zou het heel interessant kunnen zijn om het uit 1999 daterende *Le bain de lumière* (Fig. 48) – een sculptuur die bestaat uit een opeenstapeling van bolvormige met water gevulde aquariums waarin de vervorming van de visuele waarneming door het water centraal staat – te analyseren naast en met behulp van een aantal gedichten uit *Waterstudies* van K. Michel (2003).<sup>215</sup> Omdat in de vorige paragrafen al uitgebreid werd toegelicht hoe Ann Veronica Janssens' oeuvre gelezen kan worden naast en in samenspraak met poëzie worden deze voorbeelden hier niet verder uitgewerkt. Ik wens u een zinnenprikkende lees- en kijkervaring.

---

<sup>215</sup> Zoals *Glas is een trage vloeistof* of *Hoe de zon*. Beide zijn opgenomen in de bloemlezing (Appendix B).



# **CONCLUSIE:**

**BALANCEREN OP DE GRENZEN**

**VAN HET GRENZELOZE**

Deze licentiaatverhandeling is een verkennend onderzoek naar de manier waarop het interdisciplinaire studiegebied op de grens tussen kunst en literatuur verder kan worden uitgediept. De studie naar de wisselwerking tussen woord en beeld wordt tot op de dag van vandaag vooral vanuit de literatuurwetenschappen gevoerd, maar de huidige beeldcultuur, waarin de dominante positie van de tekst onderuit gehaald is, en vooral de hedendaagse samenwerkingsprojecten tussen beeldende kunstenaars en dichters of auteurs tonen aan dat een dergelijke benaderingswijze te eenzijdig is geworden. Een nuancering en aanvulling van de bestaande methodologieën vanuit kunstwetenschappelijke hoek blijkt aangewezen. In de woord-beeldcombinatie binnen de hedendaagse bestuifbegeerte staan immers twee elementen centraal: het woord én het beeld. Beide elementen verdienen een gelijkwaardige behandeling binnen het onderzoek. Alleen een inbreng van de kunstwetenschappen – het studiegebied bij uitstek waar het beeld centraal staat – kan de scheefgetrokken verhoudingen binnen het onderzoek rechttrekken. Op die manier ontstaat een studieterrein waarin ruimte is voor een evenwichtige dialoog tussen kunst- en literatuurtheorie.

Met dit doel voor ogen gebeurde in het eerste deel van deze licentiaatsverhandeling een uitgebreide verkenning van de bestaande grenzen binnen het theoretische onderzoek. Hoofdstuk één schetste daarom eerst een kunstwetenschappelijk georiënteerde geschiedenis van de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur. Het was daarbij niet de bedoeling om een exhaustief overzicht op te stellen van alle mogelijke theoretici, kunstenaars, dichters en romanschrijvers die zich ooit met de woord-beeldcombinatie hebben ingelaten. Er werd daarentegen wel stilgestaan bij de belangrijkste tendensen die hun stempel hebben gedrukt op de hedendaagse bestuifbegeerte. Deze tendensen werden toegelicht aan de hand van de deelfacetten binnen het onderzoeksveld: de theorievorming, de beeldende kunsten, de poëzie en ten slotte het proza. Binnen elk van deze deelgebieden kreeg een bestaande typologie nuances en aanvullingen vanuit een kunstwetenschappelijke invalshoek. Waar nodig werd een voorzichtig voorstel gedaan voor een nieuwe typologie. De historische schets uit dit eerste hoofdstuk diende vervolgens als voedingsbodem om de twee kernelementen uit de hedendaagse bestuifbegeerte te belichten. Om het belang van het beeld binnen de hedendaagse bestuifbegeerte te duiden werd in het tweede hoofdstuk stilgestaan bij de problematisering van de visuele waarneming. De conceptuele vraagstellingen in dit verband binnen de moderne en actuele beeldende kunst en het onderzoek ernaar zorgden voor de identificatie van de probleemstelling. Vervolgens werd ingegaan op de benadering van de visuele waarneming binnen de hedendaagse poëzie en poëtica. Vanuit deze

tweeledige identificatie ontstond een methodologisch voorstel geformuleerd op basis van een aantal kernpunten uit *L'Œil et l'Esprit* van de Franse fenomenoloog Maurice Merleau-Ponty. In het derde hoofdstuk stond het woord centraal in de vorm van het teken en het citaat. Ook hier volgde een methodologisch voorstel op de identificatie van de probleemstelling. Omdat het door de literatuurwetenschappen gestuurde onderzoek naar de kruisbestuiving tussen kunst en literatuur doorgaans vanuit een semiotische invalshoek vertrekt en het in deze verhandeling zeker niet de bedoeling was om de traditionele, door de literatuurwetenschap opgestelde methodologieën onverbiddelijk naar de prullenmand te verwijzen, werd er in dit hoofdstuk naar gestreefd om de linguïstisch-georiënteerde basis van het literatuurwetenschappelijke onderzoek te nuanceren vanuit een algemeen filosofische en kunstwetenschappelijke gerichte semiotiek. Dit om tegemoet te komen aan de algemene vraagstelling binnen de actuele beeldende kunsten, en meer specifiek haar positie binnen de hedendaagse bestuifbegeerte. Jan Mukarovsky's *L'art comme fait sémiologique* stond hierbij centraal, samen met het visueel-semiotische denken van Umberto Eco en het citaatmodel van Mieke Bal. Hun bevindingen smolten samen in een methodologisch voorstel dat met het voorstel uit het tweede hoofdstuk model stond voor de analyses in het tweede deel van deze verhandeling.

In dit tweede deel werden de grenzen van het bestaande onderzoek overschreden en werden de theoretische bevindingen uit het eerste deel getoetst in de praktijk, aan de hand van het oeuvre van één van de meest toonaangevende Belgische kunstenaressen van het moment, Ann Veronica Janssens.

Het vierde hoofdstuk, en meteen ook het eerste hoofdstuk van het tweede deel van deze verhandeling, stond stil bij de persoon Ann Veronica Janssens en de karakteristieken van haar kunst. Vervolgens werd de poëtische kracht van haar oeuvre toegelicht, een gegeven dat van cruciaal belang is voor haar positie binnen de hedendaagse bestuifbegeerte. Het volgende hoofdstuk bestond uit een doorgedreven analyse van de twee samenwerkingsprojecten tussen hedendaagse beeldende kunst en poëzie waaraan Ann Veronica Janssens meewerkte: een crossoverpublicatie in *Dietsche Warande en Belfort* uit 2001, *8 minuten 26 seconden*, en het uit 2002 daterende project *Iets van niets*.

In het laatste hoofdstuk stonden een aantal werken centraal die niet tot stand kwamen binnen een samenwerkingsproject met de literaire zusterdiscipline, maar toch een plaats hebben in het landschap van de hedendaagse bestuifbegeerte. De werken die hier aan bod kwamen, vertonen immers een aantal conceptuele ideeën, technische ingrepen en thema's die een nauwe link vertonen met de poëzie en poëtische opvattingen van onder meer Jan Lauwereyns en Dirk van



Bastelaere. Door deze beeldende werken en gedichten naast en met behulp van elkaar te ontleden werd het traditionele ekfrasisconcept geherdefinieerd en uitgebreid zodat het toepasbaar werd voor de hedendaagse bestuifbegeerte. De beeldende werken kregen – in navolging van de methodologische voorstellen uit het eerste deel van deze verhandeling – nieuwe betekenislagen en functies.

Binnen het bestek van een licentiaatverhandeling kunnen jammer genoeg enkel een aantal voorstellen gedaan worden om het fascinerende en interdisciplinaire onderzoek naar de wederzijdse wisselwerking tussen kunst en literatuur verder uit te diepen. De suggesties en voorstellen die in het eerste deel van deze verhandeling geformuleerd werden, kunnen nog verder onderzocht en getoetst worden. Vooral naar de relatie tussen de beeldende kunsten en de roman is bitter weinig onderzoek verricht. Bovendien verdienen nog tal van andere aspecten van de hedendaagse bestuifbegeerte nadere studie, zoals de band tussen performance en podiumpoëzie of de invloed van geluid binnen de hedendaagse bestuifbegeerte. Wat de kunst van Ann Veronica Janssens betreft, hadden ook andere werken aan bod kunnen komen. Het onderzoek hoeft zich uiteraard niet tot de kunst van Ann Veronica Janssens te beperken; de bevindingen en voorstellen uit deze verhandeling zijn net zo goed toepasbaar op heel andere beeldende en literaire oeuvres. Kortom, het landschap van de hedendaagse bestuifbegeerte tussen kunst en literatuur is schier eindeloos. Er kunnen nog heel wat nieuwe grenzen verkend en overschreden worden. In deze licentiaatsverhandeling werd een evenwichtsoefening gevoerd tussen twee van die grenzen om zo de veelzijdige, fascinerende en dynamische wisselwerking tussen de beeldende kunsten en de literatuur op een originele manier in de verf te zetten. Er werd gebalanceerd op de grenzen van het grenzeloze.

## BIBLIOGRAFIE

### **Algemeen**

ABRAMS, M.H. (ed.), *The Norton Anthology of English Literature. The Major Authors*, W.W. Norton & Company, New York en Londen, 1996.

ANBEEK, Ton, *Geschiedenis van de literatuur in Nederland 1885-1985*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1990.

ARNASON, H.H., PRATHER, Marla F., *History of Modern Art. Painting, Sculpture, Architecture, Photography*, Prentice Hall Inc., New Jersey, 2004.

BAL, Mieke, *Reading Rembrandt: Beyond the Word-Image Opposition*, Cambridge University Press, Cambridge / New York, 1991.

BAL, Mieke, *Quoting Caravaggio: Contemporary Art, Preposterous History*, University of Chicago Press, Chicago / Londen, 1999.

BAUMGARTEN, Alexander Gottlieb, *Reflections on Poetry*, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory, 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2001, pp. 486-489.

BERTENS, Hans, D'HAEN, Théo, *Het postmodernisme in de literatuur*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1988.

BEX, Florent (ed.), *Kunst in België na 1975*, Mercatorfonds, Antwerpen, 2001.

BISHOP, Claire, *Installation Art. A Critical History*, Tate Publishing, Londen, 2005.

BOIS, Yve-Alain, *Painting as Model*, MIT Press, Cambridge Mass., 2003 (1990).

BOUSSET, Hugo, LAMBRECHT, Luk (ed.), *De XXIII*, MER. Paper Kunsthalle vzw, Gent, 2006.

BREMS, Hugo, *Raakpunten tussen de Nederlandse poëzie en beeldende kunsten sinds 19545*, in: *Ons Erfdeel*, nummers 1 en 2, jaargang 27, 1984.

BREMS, Hugo, COOLS, Jan, *Taal in beeld – Beeld in taal*, in: *Openbaar kunstbezit in Vlaanderen*, nummer 2, 1987.

BROECK, Karel van den, *Een pregnante boodschap*, in: *Knack*, nummer 49, jaargang 35, 7-13 december 2005, pp. 100-101.

BROUCKE, Nica, *Literair oudje leeft. Dietsche Warande en Belfort bestaat 150 jaar*, in: *De Morgen*, 23 november 2005.

CAESAR, Michael, *Umberto Eco. Philosophy, Semiotics and the Works of Fiction*, Polity Press, Cambridge, 1999.

CASSIMAN, Bart (cur.), *Het sublieme gemis. Over het gebeugen van de verbeelding*, Koninklijk Museum voor Schone Kunsten, Antwerpen, 25 juli – 10 oktober 1993.

DE NAVE, Francine, HELLEMANS, Marijke, Cat. *Paul van Ostajen in beeld: grafiek en tekeningen van tijdgenoten*, Stedelijk Prentenkabinet, Antwerpen, 24 februari – 2 juni 1996.

DERRIDA, Jacques, *Mémoires d'aveugle. L'autoportrait et autres ruines*, Éditions de la Réunion des Musées Nationaux, Parijs, 1990.

DE VISSER, Ad, *De tweede helft. Beeldende Kunst na 1945*, Uitgeverij SUN, Nijmegen, 1998.

DE VRIES, Gerard J.M., BARTON JOHNSON, D., *Nabokov and the Art of Painting*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2005.

DEMETS, Paul, *Vingervijzingen naar het bestaan*, in: *De Morgen, Boeken*, 21 september 2005.

DEMETS, Paul, *Een soort spoorzoeken*, in: *Knack*, nummer 43, jaargang 35, 26 oktober – 1 november 2005, pp. 88-90.

DEMETS, Paul, *De belofteploeg van de Vlaamse poëzie*, in: *Knack*, nummer 9, jaargang 36, 1 maart – 7 maart 2006, pp. 64-67.

DEMETS, Paul, *“Uiteindelijk denk ik dat ik een existentialist ben”*, in: *Knack*, nummer 16, jaargang 36, 12-18 april 2006, pp. 70-73.

DEWULF, Bernard, *Bijlichtingen. Kijken naar schilders*, Atlas, Amsterdam / Antwerpen, 2001.

DEWULF, Bernard, *Naderingen. Kijken en zoeken naar schilders*, Atlas, Amsterdam / Antwerpen, 2007.

DOORMAN, Maarten, POTT, Heleen, *Filosofen van deze tijd*, Uitgeverij Bert Bakker, Amsterdam, 2003.

DU BOS, Jean-Baptiste Abbé, *Critical Reflections on Poetry and Painting*, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory, 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2001, pp. 393-401.

ECO, Umberto (vert. ROUX DE BEZIEUX, Chantal en BOUCOURECHLIEV, André), *L'œuvre ouverte*, Editions du seuil, Parijs, 1965.

ECO, Umberto (vert. KLINKENBERG, Jean-Marie), *Le signe. Histoire et analyse d'un concept*, Editions Labor, Brussel, 1988.

ECO, Umberto, *Wat spiegels betreft. Essays*, Bert Bakker, Amsterdam, 1991.

ELIAS, Willem, *Tekens aan de wand, Hedendaagse stromingen in de kunsttheorie*, Hadewijch, Antwerpen / Baarn, 1993.

FOKKEMA, Redbad, *Aan de mond van al die rivieren. Een geschiedenis van de Nederlandse poëzie sinds 1945*, De Arbeiderspers, Amsterdam, 1999.

GOMBRICH, E.H., *Art and Illusion. A Study in the Psychology of Pictorial Representation*, Phaidon, Londen, 2002 (1960).

GREENBERG, Clement, *Towards a Newer Laocoon*, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, pp. 562-568.

GREENBERG, Reesa, FERGUSON, Bruce W., NAIRNE, Sandy (ed.), *Thinking about Exhibitions*, Routledge, Oxon / New York, 1996.

HEFFERNAN, James A.W., *Museum of Words. The Poetics of Ekphrasis from Homer to Ashberry*, The University of Chicago Press, Chicago / Londen, 1993.

HERMEREN, Göran, *Influence in Art and Literature*, Princeton University Press, Princeton / Londen, 1975.

HERTMANS, Stefan, *Waarover men niet spreken kan. Elementen voor een agogiek van de kunst*, VUB Press, Brussel, 2002 (1999).

HERTMANS, Stefan, *Het putje van Milete*, Meulenhoff, Amsterdam, 2002.

HEYNDERS, Odile, *Plus Van Gogh que Van Gogh: bijzondere beeldgedichten van Pierre Kemp*, in: *Literatuur*, nummer 6, 2001, pp. 359-368.

HEYNDERS, Odile, *Correspondenties. Gedichten lezen met gedichten*, Amsterdam University Press, Amsterdam, 2006.

HORATIUS (vert. SCHRIJVERS, Piet), *Verzamelde gedichten*, Historische uitgeverij, Groningen, 2003.

HUMPHREY, Nicholas, *How to solve the mind-body problem*, in: *Journal of Consciousness Studies*, nummer 7, 2000, pp. 5-20.

ISER, Wolfgang, *The Reading Process: a Phenomenological Approach*, in: LODGE, David (ed.) *Modern Criticism and Theory. A Reader*, Longman, London / New York, 1988, pp. 212-228.

Kunstmuseum Wolfsburg (ed.), *Blast to Freeze. British Art in the 20<sup>th</sup> Century*, Hatje Cantz Publishers, Ostfildern-Ruit, 14 september 2002 – 19 januari 2003.

LAMBOURNE, Lionel, *Victorian Painting*, Phaidon, Londen, 1999.

LAUWEREYNS, Jan, *Splash. Lyrische suite over biologie, ritueel en poëzie*, Vantilt, Nijmegen, 2005.

LESSING, Gotthold Ephraim, *Laocoön. An Essay on the Limits of Painting and Poetry*, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, GAIGER, Jason, *Art in Theory, 1648-1815. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2001, pp. 477-486.

MANDELINCK, Gwij, HOET, Jan (cur.), *S.M.A.K. in Watou. 'Voor het verdwijnt en daarna'*, Watou, 28 juni – 6 september 1998.

MANDELINCK, Gwij, STEGEMAN, Elly (cur.), *Dichters rond de beeldende kunstenaar Jan Fabre, 3x7 kamers, 3 x 7 gedichten*, Watou, 1995.

MEKKINK, Mieke, PINGEN, René, VAN STRIEN, Els, *Kunst van Nu. Encyclopedisch overzicht vanaf 1970*, Primavera, Leiden, 1995.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Gallimard, Parijs, 1945.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Le visible et l'invisible*, Gallimard, Parijs, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *L'Œil et l'Esprit*, Gallimard, Parijs, 1964.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *La Prose du monde*, Gallimard, Parijs, 1969.

MITCHELL, W.T.J., 'Image and Word' and 'Mute Poesy and Blind Painting', in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, pp. 1081-1085.

MITCHELL, W.T.J., *Word and Image*, in: NELSON, Robert, SHIFF, Richard, *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago / Londen, 2003 (1996), pp. 51-61.

MOOIJ, J.J.A., *Idee en verbeelding: filosofische aspecten van de literatuurbeschuwing*, Van Gorcum, Assen, 1981.

MUKAROVSKY, Jan, *Kunst als semiotisch feit*, in: BRONZWAER, W.J.M., FOKKEMA, D.W., IBSCH, Elrud (ed.), *Tekstboek algemene literatuurwetenschap*, Ambo, Baarn, 1977, pp. 89-95.

MUKAROVSKY, Jan, *Aesthetic Function*, in: HARRISON, Charles, WOOD, Paul, *Art in Theory, 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*, Blackwell Publishing, Malden, 2003, pp. 518-520.

MUKAROVSKY, Jan, *Standard Language and Poetic Language*, in: GARVIN, P. (ed.), *A Prague School Reader on Esthetics. Literary Structure and Style*, Georgetown University Press, Washington DC, 1964, pp. 17-30.

MUSSCHOOT, Anne-Marie, PIETERS, Jurgen, *Algemene literatuurwetenschap II. Theoretische literatuurwetenschap* [ongepubliceerde syllabus], Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, opleiding taal- en letterkunde: Germaanse talen, academiejaar 2004-2005.

NIJMEIJER, Peter, *Stefan Hertmans. De hand van Matisse*, in: *Poëziekrant*, nummer 4, jaargang 22, juli-augustus 1998, pp. 26-32.

OLIN, Margaret, *Gaze*, in: NELSON, Robert, SHIFF, Richard, *Critical Terms for Art History*, University of Chicago Press, Chicago / Londen, 2003 (1996), pp. 321-325.

PEETERS, Jan, *Over de schreef. Over de grens tussen beeldende kunst en literatuur* [ongepubliceerde licentiaatsverhandeling], Universiteit Gent, Faculteit Letteren en Wijsbegeerte, opleiding taal- en letterkunde: Germaanse talen, academiejaar 1999-2000.

RAMON, Renaat, *Beeldgedichten: liever lichaam dan kled*, in: *Poëziekrant*, nummer 3, 1996, pp. 64-65.

RENIERS, Annie, *Doorheen en geenszijds de vorm: de vonk die overspringt. Poëzie en plastische kunsten*, in: VAN DAMME, Claire, VANDEPITTE, Francisca (ed.), *Woord – Beeld – Taal*, Academia Press, Gent, 1998, pp. 9-20.

SARTRE, Jean-Paul, *L'Être et le néant*, Gallimard, Parijs, 1943.

T'SJOEN, Yves, *Stem en tegenstem. Over poëzie en poëtica*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2004.

TRIPPI, Peter, *J.W. Waterhouse*, Phaidon Press, London, 2002.

VAESSENS, Thomas, JOOSTEN, Jos, *Postmoderne poëzie in Nederland en Vlaanderen*, Vantilt, Nijmegen, 2003.

VAN BASTELAERE, Dirk, *Wwwhhoosshhb. Over poëzie en haar wereldse inbedding*, Vantilt, Nijmegen, 2001.

VAN DEN BRAEMBUSSCHE, Antoon A., *Denken over kunst. Een inleiding in de kunstfilosofie*, Coutinho, Bossum, 2002 (1994).

VANDENBROUCKE, Johan, *Dichter Bernard Dewulf over kijken en zijn fascinatie voor het licht. "Je probeert te zeggen dat je eigenlijk niet kunt zeggen wat je te zeggen hebt"*, in: *De Morgen, Uitgelezen*, 26 april 2006.

VAN DIJK, Yra, *Leegte, leegte die ademt. Het typografisch wit in de moderne poëzie*, Vantilt, Nijmegen, 2006.

VAN GORP, Hendrik, DELABASTITA, Dirk, GHESQUIERE, Rita, *Lexicon van literaire termen*, Martinus Nijhoff uitgevers (Groningen), Wolters Plantyn (Deurne), 1998.

VAN HEUSDEN, Barend, JONGENEEL, Els, *Algemene literatuurwetenschap. Een theoretische inleiding*, Het Spectrum B.V., Utrecht, 1997.

VANDE VEIRE, Frank, *Als in een donkere spiegel. De kunst in de moderne filosofie*, SUN, Amsterdam, 2002.

VERGEER, Koen, *Poëzie buiten de bladspiegel*, in: *Ons Erfdeel*, nummer 3, 2000, pp. 322-328.

VERGEER, Koen, T'SJOEN, Yves (ed.), *De volksverheffing. Jaarboek voor poëzie*, Atlas, Antwerpen/Amsterdam, 2004.

VERVAECK, Bart, *Het postmodernisme in de Nederlandse en Vlaamse roman*, VUBPress (Brussel), Vantilt (Nijmegen), 2000 (1999).

VERVAECK, Bart, *Museum van Verlangen*, in: *De Tijd, Tijd Cultuur*, 3 oktober 2001.

WEISSTEIN, Ulrich e.a., *Literatur und bildende Kunst. Ein Handbuch zur Theorie und Praxis eines komparatistischen Grenzgebietes*, Erich Schmidt, Berlijn, 1992.

WELLBERY, David E., *Lessing's 'Laocoon'. Semiotics and Aesthetics in the Age of Reason*, Cambridge University Press, Cambridge, 1984.

## **Ann Veronica Janssens**

BALAU, Raymond, *Ann Veronica Janssens : paradoxaal, sensueel, tijdelijk*, in: *A<sup>+</sup> Architectuur*, nr. 145, 1997, pp. 76-79.

BRAET, Johan, *De nagel van de revolutie*, in: *Knack*, nummer 11, jaargang 35, 16-22 maart 2005, pp. 72-75.

BRAMS, Koen, PÜLTAU, Dirk, *Gesprek met Ann Veronica Janssens*, in: *De Witte Raaf*, nummer 124, november-december 2006, pp. 17-21.

DEWACHTER, Liliane (ed.), *Ann Veronica Janssens*, MuHKA, Antwerpen, 31 januari – 30 maart 1997.

DOOVE, Edith, *Tussenin : Pierre Bismuth, Ricardo Brey, Peter Buggenbout, Jo Huybrechts, Ann Veronica Janssens, Kurt Ryslavý*, Museum Dhondt-Dhaenens, Deurle, 1998.

<http://www.dewitteraaf.be> (datum raadpleging 12/10/2005)



<http://www.gms.be> (data raadplegingen: 23/12/2004 en 24/05/2005)

<http://www.kunstonline.info> (datum raadpleging: 08/03/2005)

<http://www.verbeelding.nl> (datum raadpleging 12/10/2005)

JACOB, Laurent (ed.), *Ann Veronica Janssens : Une image différente dans chaque œil. A different image in each eye*, La Lettre volée / Espace 251 Nord, Brussel / Luik, 1999.

JANSSENS, Ann Veronica, JOORIS, Roland, OLLEVIER, Ivan, DE BOODT, Kurt, JANSSEN, Bart, *Iets van niets*, DRUKsel, Gent, 2002.

JANSSENS, Ann Veronica, WAJNBERG, Alexandre (vert. BAETENS, Jan), *8 minuten 26 seconden*, in: *DWB*, nummer 5, 2001, pp. 643-658.

KÜNG, Moritz (cur.), *Lost Past: 2002-1914. De toekomst van het verleden. Memorial signs for the present*, In Flanders Fields Museum, Ieper, 15 juni – 15 september 2002.

MERQUIOL, Aue (ed.), *Ann Veronica Janssens. 8' 26"*, [mac] musée d'art contemporain, Marseille, 08 november 2003 – 08 februari 2004.

PAS, Johan, *Buiten en binnen : visies op het actuele kunstlandschap: ...*, Koninklijke Vereniging voor Natuur- en Stedenschoon, Antwerpen, 1998.

n.n., *Vertrekken vanuit een normale situatie en deze hervertalen in overlappende en meervoudige lezingen*, Antwerpen 93, Antwerpen, 1993.

SZEEMANN, Harald (cur.), *La Belgique Visionnaire / Visionair België. C'est arrivé près de chez vous*, Mercatorfonds / Paleis voor Schone Kunsten, Brussel, 04 maart – 15 mei 2005.

THEYS, Hans, JANSSENS, Ann Veronica, *Het raadsel van de verdwenen kat / L'enigme du chat perdu*, Ministerie van de Vlaamse Gemeenschap, 1999.

THEYS, Hans, *The Gliding Gaze. Some Proposals by Ann Veronica Janssens 1999-2003*, Middelheim Museum, Antwerpen, 2003.

TORDOIR, Narcisse, TUYMANS, Luc (cur.), *Trouble Spot. Painting*, MuHKA, Antwerpen, 8 mei – 22 augustus 1999.

## Poëzie

ANKER, Jan-Willem, *Inzinkingen*, De Bezige Bij, Amsterdam, 2006.

BERNLEF, J., *Achter de rug. Gedichten 1960-1990*, Querido, Amsterdam, 1997.

BORGERS, Gerrit (ed.), *Paul van Ostaijen. Music Hall. Een programma vol charlestons, grotesken, polonaises en dressuurnummers*, Bert Bakker, Amsterdam, 2006 (1964).

DEWULF, Bernard, *Waar de egel gaat*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1995.

DEWULF, Bernard, *Blaauwzieke*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2006.

DUCAL, Charles, *De hertog en ik*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 1989.

DUCAL, Charles, *In inkt gewassen*, Atlas, Amsterdam/Antwerpen, 2006.

GERLACH, Eva, *Wat zoekt raakt*, De Arbeiderspers, Amsterdam/Antwerpen, 1994.

HERTMANS, Stefan, *Muziek voor de overtocht. Gedichten 1975-2005*, De bezige bij, Amsterdam, 2006.

LAUWEREYNS, Jan, *Nagelaten Sonnetten*, Manteau, Antwerpen, 1999.

LAUWEREYNS, Jan, *Blanke Verzen*, Lannoo, Tielt, 2001.

MICHEL, K., *Waterstudies*, Augustus, Amsterdam / Antwerpen, 2003.

MICHEL, K., *Kleur de schaduwen*, Augustus, Amsterdam / Antwerpen, 2004.

NOLENS, Leonard, *Hart tegen hart. Gedichten 1975-1996*, Querido, Amsterdam, 1998.

PORTEMAN, Karel, BREMS, Hugo, *Poëzie en beeldende kunst: een thematische bloemlezing uit de Nederlandse poëzie vanaf de 16<sup>de</sup> eeuw*, Acco, Leuven, 1982.

REYNEBEAU, Marc (ed.), *Dichters van nu 8. Bloemlezing uit de poëzie van Paul van Ostaijen*, Poëziecentrum, Gent, 1997.

SCHIPPERS, K., *Sonatines door het open raam*, Querido, Amsterdam, 1972.

SCHIPPERS, K., *Een Leeuwerik boven een weiland*, Querido, Amsterdam, 2003 (1980).

SNOEK, Paul, *Welkom in mijn onderwereld*, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1978.

VAN BASTELAERE Dirk, *Pornschlegel en andere gedichten*, Atlas, Amsterdam / Antwerpen, 2000.

VAN BASYELAERE, Dirk, *De wind uit het elders*, DRUKsel, Gent, 2003.

VAN TONGELE, Mark, *Vaderlatingen*, lannoo, Tielt, 1997.

VAN TONGELE, Mark, *Lopend licht*, lannoo, Tielt, 2001.

VAN TONGELE, Mark, *Ochtendrood en co*, lannoo, Tielt, 2002.

VAN TONGELE, Mark, *Taalwaterval*, lannoo, Tielt, 2003.

VERHELST, Peter, *Witte Bloemen*, Manteau, Antwerpen/Amsterdam, 1991.

VERHELST, Peter, *Master*, Prometheus, Amsterdam, 1992.

VERHELST, Peter, *De boom N*, Prometheus, Amsterdam, 1994.

VERHELST, Peter, *Alaska*, Prometheus, Amsterdam, 2003.

## **Proza**

BORGERS, Gerrit (ed.), *Paul van Ostaijen. Music Hall. Een programma vol charlestons, grotesken, polonaises en dressuurnummers*, Bert Bakker, Amsterdam, 2006 (1964).

BRAKMAN, Willem, *Ansichten uit Amerika*, Querido, Amsterdam, 1981.

BRAKMAN, Willem, *Pop op de bank. Een autobiografie*, Querido, Amsterdam, 1989.

BRAKMAN, Willem, *Inferno*, Querido, Amsterdam, 1991.

BRAKMAN, Willem, *Het groen van Delvaux*, Querido, Amsterdam, 1996.

FABER, Michel, *The Crimson Petal and the White*, Canongate, Edinburgh, 2003 (2002).

GERLACH, Eva, *Besef*, in: *De Morgen, Boeken*, 23 november 2005.

HERTMANS, Stefan, *Naar Merelbeke*, Meulenhoff, Amsterdam, 1994.

HERTMANS, Stefan, *Harder dan sneeuw*, Meulenhoff, Amsterdam, 2004.

McGRATH, Patrick, *Port Mungo*, Bloomsbury, Londen, 1995.

POLET, Sybren, *De hoge hoed der historie*, 1999.

VERHELST, Peter, *De Kleurenvanger*, Ooievaar (Prometheus), Amsterdam, 2000 (1996).

VERHELST, Peter, *Memoires van een luipaard*, Prometheus, Amsterdam, 2001.

VERHELST, Peter, *Monschilderingen*, Prometheus, Amsterdam, 2002.

WELLS, H.G., *Ann Veronica*, Penguin Classics, Penguin Books, Londen, 2005 (1909).

WILDE, Oscar, *The Picture of Dorian Gray*, Penguin Books, London, 1985.

WINTERSON, Jeanette, *Art and Lies*, Vintage, London, 1995.