

## Door woorden kijken



Maria van Leeuwen 3987620

Eindwerkstuk bachelor Nederlandse Taal & Cultuur

Afdeling: moderne letterkunde

Docent: Sven Vitse

Inleverdatum: 15-04-2016

Ik wil gaan spreken van gedaanten  
die in nieuwe werden veranderd.

Ovidius, *Metamorphosen*.



## Inhoudsopgave

1 Inleiding .....	7
2 Theoretisch kader .....	11
2.1 Intermedialiteit .....	12
3 Methodologisch kader: poëtica-onderzoek.....	15
4 Analyse .....	19
4.1 Uitspraken over beelden .....	19
4.1.1 Het beeld lezen als overgangstoestand .....	20
4.1.2 Vervreemding bij woord en beeld .....	26
4.2 Uitspraken over ekphrasis .....	31
4.2.1 Methoden van ekphrasis.....	32
4.2.2 Palimpsest als ekphrasis .....	35
4.3 Ekphrastisch essay .....	37
5 Conclusie.....	43
6 Discussie .....	45
Literatuur .....	47
Bijlagen .....	49
Verantwoording.....	51
Samenvatting.....	53



## 1 Inleiding

Op 24 juli 1985 verschijnt in de *Groene Amsterdammer* van schrijver en criticus Jacq Firmin Vogelaar (pseudoniem van Franciscus Wilhelmus Maria Broers) een artikel over zijn bezoek aan de Londense Tate Gallery voor een overzichtstentoonstelling van kunstenaar Francis Bacon. Opvallend, want normaliter schrijft Vogelaar voor de *Groene Amsterdammer* vrijwel alleen literaire kritieken. In het stuk reflecteert hij op een geschikte taal om de beeldende kunst van Bacon mee te benaderen:

Waar moet je trouwens ook taal vandaan halen om te schrijven over beelden die je ogen dichtslaan en tegelijk een klap op de zenuwknop achter je maag betekenen? (De enige taal is wellicht die welke niet wil beschrijven en uitleggen, maar in een ander medium hetzelfde wil doen als wat er in het schilderwerk gebeurt.) Het is de kracht van dit werk dat het je sprakeloos maakt – wat meestal aanleiding geeft tot een waterval van woorden. (“De cirkelgang”)

De taal die hij voorstaat, kenmerkt zich doordat ze niet beschrijft of uitlegt, maar hetzelfde effect beoogt in een ander medium: een vertaling in woord van het beeldende werk. Dit is een benadering van ekphrasis (een literaire beschrijving van een beeld) die Vogelaar gebruikte als leidraad voor zijn roman *Alle vlees* (1980), geschreven naar aanleiding van de kunstwerken van Bacon. Deze opvatting over woord en beeld sluit aan op de door Sven Vitse beschreven inzichten in Vogelaars literaire opvattingen, zijn literaire poëtica. Vitse stelt dat Vogelaar realistische conventies afwijst vanwege hun eenzijdige omgang met de werkelijkheid (103-104). Een beschrijving of uitleg van een beeld reduceert de veelheid aan betekenissen van dit beeld, net zoals realistisch proza de veelheid aan betekenissen van de werkelijkheid reduceert, door deze volgens realistische conventies te beschrijven. Volgens Vogelaar, in navolging van de Russische formalist Wiktor Sjklowskij, moet literatuur zichzelf tot doel stellen het geconditioneerde waarnemingspatroon te

doorbreken door in literatuur vervorming en vervreemding van de werkelijkheid te laten optreden (Vitse 103-105).

Anthony Mertens beschrijft Vogelaars literatuuropvatting als een liminale poëtica, een drempelpoëtica. Literatuur wordt in deze benadering getypeerd als overgangstoestand tussen het schrijf- en het leesproces:

Als we de literatuur situeren in de liminale zone, houdt dat in dat de nadruk valt op het proces van betekenisvorming. De liminale poëtica probeert zich rekenschap te geven van een tweeslachtig proces dat in teksten aan de oppervlakte treedt. Enerzijds vat ze de tekst op als de neerslag van een schrijfproces waarbij indrukken door de schrijver worden omgezet in woorden. Anderzijds probeert ze het leesproces, de transformatie van woorden in voorstellingen in de greep te krijgen. (...) Het gaat deze poëtica om het preverbale stadium waar zich de confrontatie tussen lezer en tekst (tussen kijker en schilderij) voltrekt. (61)

In bovenstaande passage wordt duidelijk hoe de liminale poëtica de nadruk legt op betekenisvorming: literatuur begeeft zich op twee grensgebieden, enerzijds het grensgebied tussen de schrijver en tekst en anderzijds het grensgebied tussen de tekst en lezer. Betekenisvorming vindt volgens Mertens plaats in confrontatie tussen lezer en tekst of tussen kijker en beeld. Mertens' toevoeging 'tussen kijker en schilderij' maakt duidelijk dat de liminale poëtica zich niet beperkt tot tekst, maar een overgangsstaat aanduidt die ook van toepassing is op de omgang met beeld. In mijn scriptie zal ik Vogelaars liminale opvattingen over de confrontatie tussen lezer en tekst vergelijken met zijn opvattingen over de confrontatie tussen kijker en beeld.

De twee kunstvormen, het woord en het beeld<sup>1</sup>, lijken op het eerste gezicht ver uit elkaar te liggen. Het woord komt tot leven bij lezing, in de verbeelding van de lezer. Bij beeld is de algemeen geldende opvatting dat de confrontatie met de kijker direct is: het spreekt aan of laat koud. Bij tekst volgt de interpretatieslag na de (eerste) lezing, wanneer de woorden doorleven in het hoofd van de lezer en

---

<sup>1</sup> Als ik 'beeld' gebruik, doel ik hier op het schilderij, de tekening of de foto, omdat Vogelaar daar in zijn essays over schrijft.



verbindingen maken met vraagstukken of gebeurtenissen die de lezer op dat moment bezighouden. Taal heeft de functie van toegangscodes tot het werk: als je de tekst niet leest, word je geen deelgenoot van de inhoud van een werk terwijl je een beeld, volgens de algemene opinie, direct ziet, als een 'natuurlijk teken', dat lijkt op de werkelijkheid en daarom direct herkenbaar is (Krieger 2). Deze directe overgang tot interpretatie was een opvatting die heerste tot het structuralisme, toen het beeld werd benaderd als transparant voor de kijker. Sinds het (post)structuralisme wordt ook het beeldteken als code gezien: visuele kunst is net als taal gestructureerd (Derrida 946-947).

De semiotische benadering bestudeert betekenisgeving afhankelijk van het soort teken. Voor betekenisgeving in relatie tot de lezer, kan de receptie-esthetiek handvatten bieden. Voor literatuur heerst binnen de receptie-esthetiek de opvatting dat betekenis ontstaat in dialoog tussen lezer en tekst (Iser 52). Voor beeld ligt het, vanwege de opvatting dat je beeld direct ziet, echter niet voor de hand om van een dialoog te spreken. Vogelaar bespreekt zijn omgang met de schilderijen van Hans Giesen in *Uit het oog* (1997) als volgt:

Hoewel ik degene was die de schilderijen om mij heen opstelde en ertussendoor liep en dacht, bestond die kennismaking eerder uit een bezichtiging van mij door de schilderijen die om mij heen een verward netwerk van overeenkomsten en frappante verschillen sponnen. De schilderijen waren daar thuis en ze vormden een gesloten gemeenschap waarin mijn blik gevangen werd, als een insect verrast heen en weer fladderend. Op zo'n manier kan fascinatie beginnen, geboeid worden gaat van het object uit al moet het slachtoffer er natuurlijk wel ontvankelijk voor zijn. (101)

Dit fragment intrigeerde mij omdat de kijker zich niet alleen verhoudt tot de schilderijen, maar ook bekeken wordt door de beelden. Er lijkt dus, in de ogen van Vogelaar, toch een dialoog plaats te vinden, een 'kijkende dialoog' tussen werk en toeschouwer.

De essays van Vogelaar over de verhouding tussen woord en beeld en de transformatie van een beeldend naar een geschreven werk vormen het corpus voor mijn eindwerkstuk. Om de ideeën van Vogelaar over de relatie tussen woord en beeld beter te kunnen begrijpen, analyseer ik zijn beeldpoëtica binnen een intermediaal kader. De uitkomsten dragen bij aan het bestaande onderzoek (zoals dat van Mertens<sup>2</sup> en Vitse<sup>3</sup>) naar Vogelaars poëtica. De vraag die ik beantwoord is: welke rol speelt beeld binnen de poëtica van Jacq Vogelaar?

---

<sup>2</sup> *Sluiproutes*

<sup>3</sup> “De utopische methode”

## 2 Theoretisch kader

Voor het begrip van mediatie en intermedialiteit is de rol van tekens belangrijk: de vorm die tekens kunnen aannemen, hun onderlinge relaties en de betekenisgeving door toeschouwers of lezers. In hoeverre verschilt de rol van taaltekens van die van beeldtekens?

In de structuralistische traditie wordt de relatie tussen taaltekens en betekenis gekenmerkt door de semiotiek van Ferdinand de Saussure. De Saussure stelt dat woorden op zichzelf niets betekenen, maar alleen in relatie tot andere woorden. Het woord (teken) valt uiteen in betekenaar (klank) en betekende (concept). Het verband tussen het woord 'tafel' en het concept tafel is arbitrair: in andere talen wordt met een ander woord ('table' bijvoorbeeld) naar het concept tafel verwezen. Het woord ontleent enerzijds betekenis aan het feit dat het qua klank verschilt van andere woorden, bijvoorbeeld van 'rafel'. Anderzijds ontleent het concept 'tafel' betekenis aan de paradigmatische relatie waarin het staat tot andere concepten, de relatie tot bijvoorbeeld 'stoel' en 'bank' (De Saussure 119; 121).

In het poststructuralisme wordt de relatie tussen betekenaar en betekende geproblematiseerd door het begrip *différance* van Jacques Derrida. Met *différer* wordt zowel 'verschil' als 'uitstel' aangeduid: betekenisgeving ontstaat enerzijds doordat een woord verschilt van andere woorden en anderzijds doordat het betekende ook functioneert als betekenaar. Zo bestaat de definitie van het woord tafel (een blad met poten) uit woorden die vele andere betekenissen hebben en deze woorden betekenen ook weer iets, enzovoort. Betekenaars zijn hierdoor met elkaar verbonden in een eindeloos netwerk zonder vastliggende betekenis; deze wordt steeds uitgesteld (Culler 187-188).

In de esthetica is naast het taalteken plaats voor het beeldteken. Murray Krieger verwoordt in *Ekphrasis. The Illusion of the Natural Sign* (1992) de visie van Plato op het verschil tussen het beeldteken en het taalteken: het beeldteken verhoudt zich op natuurlijke wijze tot hetgeen het verbeeldt, terwijl het taalteken een arbitraire relatie onderhoudt met het verbeelde (73). De term ‘natuurlijk’ stamt uit de traditionele functie van nabootsing van de werkelijkheid in de kunst: *mimesis*: “a sign that is to be taken as a visual substitute for its referent” (2). Het beeldteken staat dicht bij zijn referent omdat het visueel meer lijkt op het gerepresenteerde dan het woord. In zijn slotsom komt Krieger tot een opheffing van de grenzen tussen de taal- en beeldtekens in de esthetische ervaring. Op deze opheffing kom ik later terug.

## 2.1 Intermedialiteit

Intermedialiteit kent verschillende definities. In brede zin wordt de term gebruikt als aanduiding voor alle fenomenen die de grens van een medium overstijgen (Rajewsky 52). Een medium is een kanaal van informatieoverdracht, de meervoudsvorm media duidt de verschillende manieren aan van het overbrengen van informatie op een ontvanger (Elleström 14). Ik gebruik hier een semiotische definitie van medium, een definitie die inhoudt dat een kunstvorm wordt gekenmerkt door een bepaald type teken (Dorleijn 246).

Rajewsky onderscheidt drie categorieën van intermedialiteit: adaptatie (van het ene medium in het andere), mediacombinatie (multimediale kunstwerken) en intermediale referenties (bijvoorbeeld een verwijzing naar een film in een literaire tekst) (55). De categorie van intermedialiteit die ik in mijn onderzoek gebruik, is de mediale transformatie, een vorm van adaptatie (ibid. 55) en meer specifiek de woordadaptatie van beeldende kunst: ekphrasis. Krieger beschrijft welke rol

ekphrasis speelt in de geschiedenis van de esthetica. Deze geschiedenis wordt gekenmerkt door een gecompliceerde verhouding ten opzichte van arbitraire tekens (33): doordat het taalteken een afstand schept tot de referent wordt het woord enerzijds verworpen als onnatuurlijk (74-75) en anderzijds verheerlijkt als een verlossing van de nabootsing die meer ruimte geeft aan de verbeelding (101). Tussen deze extremen worden nog tussenposities ingenomen, voor nu laat ik deze buiten beschouwing omdat deze voor het onderzoek naar Vogelaars poëtica niet relevant zijn. De verhouding (van de dominante kunstopvatting van een periode) ten opzichte van het arbitraire teken bepaalt de vorm die ekphrasis aanneemt (11-12): van zo natuurlijk mogelijk, bijvoorbeeld door toneel (51), tot zo abstract mogelijk, met veel ruimte voor interpretatie (zoals in poëzie<sup>4</sup>).

Krieger concludeert dat we gebruik moeten maken van het alomtegenwoordige verlangen naar natuurlijke tekens. De rol van kunst is volgens Krieger om arbitraire tekens te laten voorkomen als natuurlijk binnen het kader van de esthetische ervaring. Kijkers en lezers doen in een esthetische ervaring alsof het kunstwerk natuurlijk is en creëren hiermee voor de tijd die de ervaring duurt een schijnbare realiteit. Bij taal leidt deze ervaring ertoe dat door het lezen een ‘werkelijkheid’ zichtbaar wordt in de verbeelding, bij film zorgt ze er bijvoorbeeld voor dat de kijker de montage ervaart als een natuurlijk tijdsverloop. Krieger beschrijft dat het hierbij niet uitmaakt met welke kunstvorm je te maken hebt:

This, then, is one of the major functions of art in culture: within the received language of a culture, the arbitrary-conventional comes to take on the appearance of the “natural,” and its arts flourish to the extent that they create their illusionary “realities,” which, under the spell of aesthetic experience, carry the conviction of their naturalness, whether on canvas, in stone, on stage or page. (260)

---

<sup>4</sup> In navolging van Herder bedeeft de romantiek poëzie een bijzondere rol toe: doordat zij zo ver afstaat van het natuurlijke teken, zou poëzie directer tot de gedachten dan tot de zintuigen spreken (Krieger 150).

Hierdoor wordt het verschil tussen verbale en visuele media opgeheven omdat, binnen de esthetische ervaring, de tekens – onafhankelijk van het medium – natuurlijk voorkomen. ‘The illusion of the natural sign’ is de werkelijkheid die bestaat binnen de esthetische ervaring, geschapen door arbitraire tekens die schijnbaar natuurlijk zijn.<sup>5</sup> De tekens in Kriegers benadering van ekphrasis ontleen hun betekenis dus aan de context van de esthetische ervaring, waarmee de taaltekens de arbitraire relatie met de werkelijkheid verlaten: zij worden net als visuele tekens in beeldende kunst ervaren als natuurlijk (260). Het verlangen naar het natuurlijke teken werd in de moderne kunst en de avant-garde bewust ondermijnd. In de literatuur werd dit bijvoorbeeld gedaan door Vogelaar in zijn bijdrage aan *Het mes in het beeld* (1976 11-86), waarin hij met experimentele montagetechnieken het verhaal bewust onnatuurlijk maakt.

Vanuit de door Krieger beschreven worsteling met de mediumspecifieke eigenschappen van woord en beeld, is het een logische gevolgtrekking dat een benadering van tekst verschilt van een confrontatie met beeld. Ik onderzoek of Vogelaar deze media verschillend benadert aan de hand van zijn opvattingen over beeld.

---

<sup>5</sup> De manier waarop Krieger de esthetische ervaring definieert als constructie van een schijnbare werkelijkheid, vertoont overeenkomsten met de theorie van Kendall Walton over visuele representatie en fictie. Walton ziet fictie als het doen van een net-alsof-spel. Binnen de grenzen van het spel gelden bepaalde regels en kunnen emoties gevoeld worden, die daarbuiten niet gelden; die ‘fictioneel’ zijn. Als iemand bijvoorbeeld een grote beer speelt, kunnen de andere deelnemers doen alsof zij bang zijn voor de beer. Iedereen weet dat dit niet echt is, maar binnen het net-alsof-spel is het echt (Walton 264). Alleen als je de regels van het spel accepteert sta je dus open om, zoals Krieger stelt, de fictionele schijn als natuurlijk te ervaren.

### 3 Methodologisch kader: poëtica-onderzoek

Het begrip poëtica kent een lange historie die teruggaat tot Aristoteles en zijn beroemde werk *Poetica*. Hierin werkt Aristoteles een ‘theorie der dichtkunst’ uit, zoals Van Dale het begrip poëtica definieert (Van den Akker 9). Poëtica-onderzoek zoals dat binnen de literatuurwetenschap gedaan wordt, is een van oorsprong Utrechtse traditie die tot bloei kwam in het onderzoek van professor A.L. Sötemann (Berndsen, Van Dijk en De Vries 3).

Het onderzoek naar de auteurspoëtica beslaat het terrein van alle literaire opvattingen van de schrijver (Van Boven en Sicking 12) die blijken uit gedane uitingen binnen en buiten diens oeuvre (Van den Akker 10). Er wordt, in navolging van Sötemann, onderscheid gemaakt tussen tekstinterne en tekstexterne uitspraken. Met tekstintern worden uitspraken bedoeld die onderdeel uitmaken van de creatieve productie van bijvoorbeeld proza, terwijl met tekstexterne uitspraken bijvoorbeeld correspondenties en interviews worden aangeduid. Binnen deze soorten uitingen wordt vervolgens vaak een onderscheid gemaakt tussen expliciet en impliciet uitgedrukte opvattingen (Algemeen letterkundig lexicon: auteurspoëtica). Ik maak gebruik van de methode van poëtica-onderzoek om de poëtische uitingen van Vogelaar over woord en beeld te analyseren.

Op het poëtica-onderzoek is veel kritiek geuit, onder andere op de mogelijkheid om dit onderzoek te gebruiken voor literatuurgeschiedschrijving en voor de vergelijking van poëtische opvattingen met de uitvoeringspraktijk van de auteur (Van Boven en Sicking 11-20). Daarnaast is het buiten beschouwing laten van lezers bekritiseerd (Leferink 29). Een laatste kritiekpunt dat ik belangrijk vind, is het gebrek aan inbedding van het poëtica-onderzoek in de context van het discours, de tijd, de plaats en de positie van de auteur in het literaire veld (Dorleijn et al. 32).

Binnen het bestek van mijn scriptie kan ik enkel rekening houden met het laatste punt van kritiek. Ik zal dit trachten te ondervangen door de beeldpoëtica van Vogelaar in te bedden in het bredere onderzoek naar zijn poëtica, dat rekening houdt met zijn situering in tijd, plaats en met zijn positie in het literaire landschap.

De negen essays waaruit mijn corpus bestaat (zie Bijlage 1) vallen uiteen in drie categorieën. De eerste categorie essays bevat hoofdzakelijk uitspraken over beelden<sup>6</sup> (de kunstenaars, hun werk, het schilderproces en de rol van de kijker). De tweede categorie betreft essays die grotendeels over ekphrasis gaan<sup>7</sup>. Naar aanleiding van eerder aangehaalde theorieën over ekphrasis, hanteer ik binnen mijn scriptie de volgende definitiebepaling: de artistieke praktijk van de transformatie van een beeldend naar een literair werk. Analytische en beschouwende uitspraken over kunst, zoals behorend tot de eerste categorie, vallen hier dus niet onder. Deze eerste twee categorieën zijn niet helemaal strikt te scheiden: er komt soms overlap voor in de essays qua type uitspraken, maar voor het grootste deel vallen zij binnen de genoemde categorie. Ten derde analyseer ik een ekphrastisch essay<sup>8</sup> (de toepassing van ekphrasis). Poëtische uitspraken in de eerste twee categorieën van essays vallen onder de noemer van tekstexterne expliciete uitspraken omdat zij overwegend gaan over het medium beeld en de toepassing van ekphrasis, maar zelf nauwelijks tot geen onderdeel uitmaken van de ekphrastische praktijk. Deze opvattingen worden bovendien expliciet geformuleerd. De derde categorie (ekphrastisch essay) maakt deel van uit van de creatieve praktijk: poëtische uitspraken in dit essay vallen daarom in de categorie tekstinterne uitspraken. Deze uitspraken kunnen expliciet

---

<sup>6</sup> Dit zijn: “Stil zitten wachten op de vooruitgang”, “Openhartoperatie”, “Scheve ogen”, “Oog in oog”, “In medias res” en “Door een schilderij van Francis Bacon”

<sup>7</sup> Dit zijn: “De V van foto” en “De tijd van het voorspel”

<sup>8</sup> Dit is: “Een tong vinden”



geformuleerd zijn, maar daarnaast kunnen uit tekstuele vormgeving impliciete poëtische opvattingen worden opgemaakt.



## 4 Analyse

De poëtische uitspraken van Vogelaar in de essays van mijn corpus helpen mij om zijn opvattingen over beeld in verhouding tot woord te beschrijven. Deze opvattingen breng ik in verband met aspecten van Vogelaars literaire poëtica, in het bijzonder de voorkeur voor de de-conditionering van de leeshouding, die Vitse beschrijft, en de visie op literatuur en beeld als overgangszone, die Mertens analyseert. Daarnaast plaats ik de door Vogelaar beschreven woord-beeldverhouding in het theoretisch kader van de intermedialiteit. Deze analyse verdeel ik onder in de drie typen essays<sup>9</sup>: essays over beelden, essays over ekphrasis en een ekphrastisch essay.

### 4.1 Essays over beelden

De essays uit deze categorie zijn geschreven naar aanleiding van schilderijen, tekeningen en foto's. Zij handelen over de maker, het maakproces, de kijker en het kijken. Twee essays gaan over de kunstenaar Bacon en diens werk: "Door een schilderij van Francis Bacon" uit *Terugschrijven* (1987) en "Oog in oog" uit *Uit het oog* (1997). Het laatste essay gaat over een bezoek aan de overzichtstentoonstelling van Bacon in de jaren tachtig in de Tate Gallery waar 125 schilderijen van de kunstenaar te zien waren. In dit essay beschrijft Vogelaar de rol van de toeschouwer aan de hand van de kunstwerken. Het eerstgenoemde is geschreven naar aanleiding van het schilderij *Painting 1946* (1946) en legt de nadruk op de werkwijze van de kunstenaar.

Het essay "Scheve ogen" heeft als onderwerp het kijken: de kijkwijze zoals door de maker voorgesteld in het kunstwerk en de kijkende dialoog tussen beeld en

---

<sup>9</sup> Omdat bepaalde essays uitspraken bevatten die in meerdere categorieën thuishoren, komt het voor dat ik in mijn analyse uitzonderingen maak en essays aanhaal die niet in de betreffende categorie vallen van dat analysedeel.

toeschouwer. “In medias res” gaat eveneens over kijken, over het kijken waartoe de ‘tekendingen’ van Baruchello uitnodigen. Baruchello tekent losse dingen (figuren, objecten et cetera) verspreid over een vel en vergezeld door tekstjes.

“Openhartoperatie” is een meer hybride tekst waarin zowel ekphrastische passages voorkomen, als passages over het beeld. Het onderwerp is het schilderij *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van G. Baltus. In dit essay staat de plaatsing van het beeld in de historische context centraal. Vogelaar reflecteert op de invloed van interpretaties op het beeld en de mogelijkheid om het hoofdpersonage zowel fysiek als ideologiekritisch te laten spreken. Tot slot bevat deze categorie het essay “Stil zitten wachten op de vooruitgang”, over het kijken dat bij fotografie hoort volgens Vogelaar.

#### 4.1.1 Het beeld lezen als overgangstoestand

In de essays over beelden heeft Vogelaar het herhaaldelijk over een benaderingswijze van beelden die hij ‘lezen’ noemt:

Met een foto is het niet anders dan met een schilderij: je hebt het beeld sneller gezien dan je kunt kijken, en wie zal ooit kunnen zeggen wat er bij de eerste oogopslag allemaal gebeurt voordat je weet wát je ziet, laat staan wat je ervan moet denken. *Eerst zien dan kijken*. Kijken is vervolgens een vertraagde herhaling van het zien; stukje bij beetje vormt zich in mij een beeld van een beeld. Van ontvanger ontwikkel ik mij tot waarnemer, tegelijkertijd lost de verleden tijd van het gezien hebben zich op in de tegenwoordige tijd: ik lees. Lezen is terugzien, herzien. (*Uit het oog* 48)

Uit bovenstaande passage uit “Stil zitten wachten op de vooruitgang” blijkt dat de eerste indruk (het zien) zowel bij fotografie als schilderkunst een passieve confrontatie is met het beeld: een vluchtige toestand waarin het beeld op je netvlies valt, maar nog niet in een kader is geplaatst of rationeel is benaderd. In tweede instantie kijk je en dan ontstaat een idee van wat je ziet. Dit is volgens Vogelaar een wisselwerking tussen object en toeschouwer. Het object leest de toeschouwer ook,

omdat het verwachtingen oproept en de toeschouwer het verbindt met namen en beelden die hem of haar bekend zijn: “De foto leest mij: het paard valt in mijn herinnering onder het krachtige beeld van een gelezen beeld. Daarom weet ik nu hoe het heet – *Proletarenkracht*” (*Uit het oog* 50). De geconditioneerde kijkwijze is een gewoonte die ertoe leidt dat de kijker bij beeld verbale associaties heeft. Dit waarnemingspatroon zorgt ervoor dat het beeld wordt geconformeerd aan bekende verwachtingen, waardoor het door de kijker op een vertrouwde manier kan worden geïnterpreteerd.

Bij schilderkunst volgt er volgens Vogelaar nog een derde stap: het opnieuw kijken, bewust van het geconditioneerde waarnemingspatroon, maar met nieuwe aandacht voor het object zelf. Alle drie de stappen (het zien, het kijken en het opnieuw kijken) worden beschreven in “Scheve ogen” als kijkstappen die te generaliseren zijn voor de benadering van schilderijen:

Wat ziet mijn blik bij de eerste aftasting? Of liever: wat wil hij zien, wat zoekt hij? Door zijn min of meer figuratieve karakter ‘vraagt’ een schilderij als dit erom – zo wil onze kijkgewoonte, of zo wil het kijken waarop het naar schilderkunst kijken is gebaseerd – verbindingen te leggen teneinde tot een voorstelling te komen. Niet (helemaal) herkenbare vormen worden benoembare gedaanten die met elkaar in verband worden gebracht. De woorden doen daarbij het (associatieve) werk. (...) het schilderij [geeft, MvL] de gelegenheid (...) tot verbale beeldvorming. (...) Associaties hebben (...) de neiging om de sporen van clichés te volgen. Op dit punt gekomen, wordt het zaak dat de kijker zijn blik de wacht aanzegt en opnieuw gaat kijken. Want het zien – beter: het gezien *hebben* – verslindt het kijken en laat tegelijkertijd ook het schilderij verdwijnen. (Ibid. 106)

Het waarnemen van beelden heeft in de beeldpoëtica van Vogelaar dus de vorm van een dialectiek, een systematische manier van denken die gebruik maakt van een stelling en diens tegenstelling om tot een standpunt te komen. Wat een blik bij eerste aftasting ziet is in Vogelaars beeldpoëtica de these, vervolgens is de antithese de geconditioneerde kijkgewoonte, het beeld met behulp van talige associaties inpassen

in ons voorstellingsvermogen ('verbale beeldvorming'). Hierna volgt een herzien (synthese): zo onbevangen als bij de eerste aftasting, maar met behulp van de 'verbale beeldvorming'. Het 'gezien hebben' uit bovenstaand fragment is het vooringenomen kijken, wat het onbevooroordeelde zien van de eerste indruk onmogelijk maakt en hiermee de aandacht afleidt van het beeld zelf. In zijn kijkervaring op de overzichtstentoonstelling van Bacon in "Oog in oog" vergelijkt Vogelaar het komen tot de synthese met een nieuwe neutraliteit, bereikt door de consumptie van commentaren op het werk:

Kun je een naïeve blik terugkrijgen? (...) Bij wijze van kunstgreep heb ik mij eerst nog eens speciaal laten vollopen met Bacon-commentaar. Op mijn eerste rondgang over de tentoonstelling heb ik me laten leiden door een Walkman die je vertelt wat je ziet, waar je op moet letten en wat er zo belangrijk aan de schilderijen zou zijn. Als het eindeloos te vermenigvuldigen commentaar ten slotte je oren uitkomt (...) ben je voldoende geneutraliseerd om weer te kunnen kijken (ibid. 120)

De nieuwe kijkmanier wordt volgens Vogelaar bereikt doordat de kijker na het tot zich nemen van toelichtingen en verklaringen van de kunst, opnieuw kan kijken. De toelichtingen spelen hierbij de rol van het 'geconditioneerd kijken' (de verbale beeldvorming). Dit nieuwe kijken richt de aandacht op wat er te zien is in het werk zelf (ibid. 106).

De schildermethode van Bacon is bepalend voor de kijkwijze: door het schildergebaar wordt een teken, bijvoorbeeld een gezicht, onpersoonlijk en daardoor meerduidelijk (ibid. 126). De kwaststreken drukken een overgang uit en de overgangstoestand is de enige mogelijkheid om de realiteit bij benadering uit te drukken, aldus Vogelaar in "Door een schilderij van Francis Bacon": "Een portret als waarheidsgetrouwe afbeelding van een persoon is een fictie. (...) De enige bij benadering grijpbare realiteit van het individu is de overgang van de ene toestand in de andere" (*Terugschrijven* 154).

De eerste indruk van een beeld (de these) bevindt zich volgens Vogelaar in het preverbale stadium: de woorden worden pas aan het beeld toegekend in de fase van het geconditioneerd kijken (de antithese). Het tussenstadium tussen de eerste indruk van het beeld en het vooringenomen kijken wordt als een overgangstoestand beschreven:

In het vacuüm van dat interval tussen visuele indruk en verbale uitdrukking laat het schilderij iets nieuws zien: de onzekerheid of hier iets samenkomt of uiteenvalt, of er iets nieuws ontstaat of iets vergaat, en het nieuwe is de overgangstoestand waarvan niet valt uit te maken of het een beweging voorwaarts of achterwaarts is. (...) Het schilderij zelf verkeert in een zwevende toestand. Het minste dat ervan gezegd kan worden is: het is in wording. Wat geenszins wil zeggen dat het schilderij niet af is – het heeft zijn vorm gevonden, zij het een tussenvorm. (*Uit het oog* 107)

Wat je vervolgens doet bij het herzien is deze onzekerheid, deze overgangstoestand, in woorden vatten. Je gebruikt de verbale uitdrukking waartoe het beeld aanleiding geeft, maar richt je aandacht op wat het schilderij zelf laat zien zoals kleuren, vormen en voorwerpen (ibid. 106). De synthese bevindt zich dus tussen de eerste indruk en de antithese; het maakt gebruik van het verbale van de antithese, maar richt zich op de overgang, het liminale.

Bij de werken van Giesen in het essay “Scheve ogen” wordt het herzien door Vogelaar aangeduid als kijken met scheve ogen:

In wat op het eerste gezicht een ordeloos allegaartje is, wordt op het tweede gezicht – met scheve ogen – vorm geboren: echo van oude vormen waaruit nieuwe vorm tot leven komt (...) Beter kan ik niet onder woorden brengen wat er in de overgangstoestand, waarvan Giesens schilderijen momentopnamen zijn, gebeurt (...) In Giesens schilderijen worden nieuwe vormen van kijken mogelijk gemaakt door oude versteende vormen aan het dansen te brengen. De schilder laat zien dat kijken dansen is en tovert dat al schilderend voor ogen. (Ibid. 117-118)

Het kijken zoals aangemoedigd door Giesens schilderijen is volgens Vogelaar een verplaatsing van oude manieren van kijken: een kijkmethode met aandacht voor de beweging, voor de overgangstoestand tussen oude en nieuwe vormen. Deze liminale

benadering van het beeld, met aandacht voor de beweging, komt overeen met Vogelaars literaire poëtische ideeën zoals uiteengezet in *Striptease van een ui* (1993), aan de hand van het werk van Samuel Beckett:

Rondom dat moment, een gat, enceneert hij [Beckett, MvL] zijn eigen schrijven (...) een poging om iets te grijpen van de beweging die tot taal leidt: haar oorsprong, verlies en fundering – de speling die er tijdens de overgang van ondoorzichtigheid naar verheldering, van ongrijpbaarheid naar begrip ontstaat, even, in de onwrikbare wereld van feiten en hun noemers; de verschuiving waar het schrijven begint te *werken* maar nog geen werk is; de speelruimte tussen verdwijnend object en de tegenwoordigheid ervan *in* woorden. (202)

Becketts werk is naar Vogelaars idee ook een uitdrukking van de overgangstoestand: de overgangen tussen duister en helder, tussen ongrijpbaarheid en begrip en tussen woorden en dingen waar nog geen woorden voor zijn, worden ter illustratie genoemd. Het schrijven van Beckett leidt een eigen leven ('werkt' noemt Vogelaar dat), maar staat nooit stil, de beweging wordt in woorden gevat.

De schilder kan deze bewegingstoestand visualiseren in een schilderij en kan daarmee de kijker uitnodigen om een bepaalde kijkhouding aan te nemen. Volgens Vogelaar presenteert de schilder, in dit geval Giesen, 'het zien' door de beweging te schilderen. Het schilderij is hiermee een perspectief op de werkelijkheid. Het schilderen zelf wordt door Vogelaar beschreven als een zoektocht naar dit perspectief, die voltooid is als het werk zijn vorm gevonden heeft:

Schilderen gaat altijd over kijken – expliciet of niet. En omdat je niet naar niets kunt kijken – tenzij in de zin van iets of alles weggijken – gaat het over de afstand tussen de persoon die kijkt en wat hij ziet. (...) De schilder schildert het kijken, dat is wat hij zichtbaar maakt: het zien. (...) Zijn schilderen is het openen en het sluiten van een oog – en dat in slowmotion. (*Uit het oog* 102)

Opnieuw wordt er een overgangstoestand uitgedrukt in het schilderij: de beweging van het openen en sluiten van het oog. Deze beweging is vergelijkbaar met het moment van 'niets', als overgang tussen twee momenten, dat Vogelaar als motief in het werk van Beckett beschrijft. Hij citeert in dit citaat Becketts gedicht "Dieppe": "de



speelruimte tussen verdwijnend object en de tegenwoordigheid ervan *in* de woorden. Een moment van niets, ‘de tijd tussen ’t zich openen en ’t zich weer sluiten van een deur’” (*Striptease* 202). Beide beschrijvingen gaan over een overgangssituatie die wordt gekenmerkt door beweging en die zowel de schilder als de schrijver volgens Vogelaar kan uitdrukken.

Vogelaar constateert dat Beckett zijn visie op literatuur combineert met die op kunst; beide geven uitdrukking aan de overgangstoestand (*Striptease* 185-188). Beckett lijkt in zijn carrière een transitie in interesse door te maken van verbale tot steeds meer visuele uitdrukkingvormen van deze overgangstoestand; van poëzie en proza via toneel (*ibid.* 195) naar beeldende kunst:

‘Hoe moet verandering worden uitgebeeld?’ Aldus formuleerde Beckett in 1945, kort na *Watt*, in zijn eerste essay over de schilders Geer en Bram van de Velde, het dilemma van de beeldende kunst. Nergens heeft hij zich zo expliciet over zijn kunstopvattingen uitgelaten als in zijn essays over de gebroeders van de Velde, of het moet in de vroege opstellen over Joyce en Proust zijn. (...) de kunstenaar zegt niet iets óver een onderwerp, zijn werk *is* dat onderwerp (...) Het werk [het essay, MvL] deelt niet alleen de ervaring van de twee schilders (...) maar ook het daarmee verbonden vermoeden dat de breuk met de wereld van vertrouwde en vanzelfsprekend geworden betekenissen en de afwezigheid van een weer te geven object hét nieuwe onderwerp van de kunst zou kunnen zijn (...) ‘mijn bedoeling is niet, me tot het intellect te wenden. Ik wil dat het op de zenuwen slaat,’ zo drukte Beckett het uit met betrekking tot *Niet ik*, en het is niet toevallig dat Francis Bacon praktisch dezelfde woorden gebruikte voor zijn schilderkunstige aanslag op de toeschouwer. (*Ibid.* 185-190)

Wat er uitgebeeld moet worden is volgens Beckett een directe weergave van het onderwerp, niet beschrijvend, maar confronterend, net zoals Bacon verlangt dat zijn figuratieve schilderijen een aanslag op het zenuwstelsel zijn in plaats van op het intellect. Vogelaar merkt op dat het in woorden uitdrukken van de overgangstoestand (het preverbale stadium) een bewonderenswaardige opgave is: “Vorm die nog net geen definitieve vorm is; het is werkelijk een kunst om die beweging in een tekst zodanig in leven te houden dat een lezer dat moment van uitstel kan meemaken” (*ibid.* 211). In beeld staat Beckett eenzelfde uitdrukking voor: “een kunst die de vorm

probeert vóór te blijven” (ibid. 211). Bacon is dus een beeldend kunstenaar die er eenzelfde kunstopvatting op nahoudt als Beckett. Beckett inspireert Vogelaars literaire poëtica en blijkt een transitie door te maken richting beeld. Dit is waarschijnlijk aanleiding voor Vogelaar om zich meer op beeld te richten. Door ekphrasis kan Vogelaar in woorden de overgangstoestand nabootsen waarvoor hij bij Becketts literaire werk bewondering heeft.

Het beeld als overgangstoestand past binnen de liminale poëtica waarmee Mertens fragmenten uit het boek *Raadsels van het rund* (1978) van Vogelaar interpreteert. Vogelaar noemt de overgang tussen de preverbale eerste indruk van het schilderij en het geconditioneerde (verbale) waarnemen een moment van onzekerheid (*Uit het oog* 107). In dit moment situeert Mertens de betekenisgeving van woord en beeld, zoals blijkt uit het in de inleiding aangehaalde citaat: op het grensvlak tussen respectievelijk het schilder- of schrijfproces en het kijken of lezen (61). Het verschil met woord is dat beeld volgens Vogelaar een visualisatie geeft van deze overgangstoestand door beweging af te beelden. In de kwaststreken van een afgebeeld gezicht, bijvoorbeeld, ziet hij een momentopname van een verandering van de ene gezichtsuitdrukking naar de andere (*Uit het oog* 126).

#### 4.1.2 Vervreemding bij woord en beeld

Volgens Vitse heeft Vogelaars voorliefde voor het literaire experiment een maatschappelijke achtergrond. Vogelaar formuleert een variant van de poëtica van Sjkłowski die gekenmerkt wordt door een geloof in de mogelijkheid om het geconditioneerde waarnemingspatroon van de lezer te doorbreken met technische innovaties (Vitse 103). Het vervreemdingseffect is het gevolg van een technische

innovatie die door de schrijver wordt ingezet om deze doorbraak te bewerkstelligen (ibid. 104).

De de-conditionerende kijkmethode wordt van de toeschouwer geëist doordat Bacon bekende vormen en tekens hanteert in zijn schilderijen maar de betekenis ervan vervormt door de manier waarop hij ze afbeeldt:

bekende betekenissen zijn ‘verplaatst’ waardoor de ‘afbeelding’ los komt van de gewone verwachtingen en waarnemingen (die de realiteit laten verdwijnen of in zich opbergen). (...) niet de werkelijkheid wordt geweld aangedaan (...) maar het beeld ervan (...) de enkelvoudige betekenis waartoe gecompliceerde verhoudingen vaak, ter wille van beheersing van de werkelijkheid, worden gereduceerd (*Uit het oog* 124)

Dat ‘verplaatsen’ van bekende betekenissen is volgens de Russische formalist Sjklowskij een functie van beelden: “De functie (...) van elk type beeld, is dat het object uit de kontekst wordt gelicht waarin het normaliter wordt waargenomen, zodat het anders wordt waargenomen (...) er treedt een specifieke semantische verschuiving op” (30). Vogelaar stelt dat Bacon bekende vormen hanteert, omdat een kunstenaar altijd werkt met bestaande betekenissen. Er bestaat geen wit vlak van waaruit hij kan beginnen met werken, zo beschrijft Vogelaar in “Oog in oog”: “Wie een beeld wil maken dat zelf iets moet kunnen betekenen, onafhankelijk van de verwijzingen naar de realiteit, heeft onvermijdelijk met afbeeldingen te maken” (*Uit het oog* 123). Je bent dan als beeldend kunstenaar gebonden aan bestaande afbeeldingen. Dit is te vergelijken met Vogelaars literaire poëtica: je kunt niet buiten de taal iets over de taal zeggen, want als je iets zegt, maak je altijd gebruik van taal. Bij Beckett illustreert Vogelaar dit aan de hand van een personage dat Naamloos heet: “Zijn wereld bestaat uit louter woorden, altijd en alleen maar woorden, waaruit geen ontsnappen mogelijk is. Hij beschikt over geen ander middel” (*Striptease* 178).

Vogelaars literatuuropvatting vertoont volgens Vitse overeenkomsten met de neomarxistische literaturopvatting van Walter Benjamin:

Een auteur is politiek progressief, aldus Benjamin, indien hij of zij meewerkt aan de vernieuwing van de literaire productiemiddelen, opgevat als de technische (narratieve, vormelijke, linguïstische) middelen die de auteur ter beschikking staan om literatuur te produceren. (...) Vogelaar [beschouwt, MvL] bovendien literatuur als een onderdeel van de ideologische bovenbouw, met andere woorden als een plek waar het bewustzijn wordt gevormd en dus ook wordt misvormd en gemanipuleerd. Vogelaar kent aan de literatuur geen louter passieve positie toe: (...) hij [geeft, MvL] de auteur de verantwoordelijkheid (...) om bij te dragen aan de productie van maatschappelijk bewustzijn. (104)

Er is in zijn literaire poëtica dus een belangrijke rol weggelegd voor de schrijver, die, door de uitingvorm van zijn teksten, bij kan dragen aan de ‘productie van maatschappelijk bewustzijn’. Vooral de vormgeving en formulering zijn daarbij belangrijk volgens Vogelaar (ibid. 105). Het experimenteren met vorm en formulering moet echter geen doel op zich zijn, maar altijd een middel tot bewustzijnsverandering (ibid. 107). De literaire poëtica van vervreemding en vervorming wordt door Sjklowiskij als volgt beschreven:

De kunst heeft tot doel de mens een ervaring van het object te geven, het hem te laten zien in plaats van te laten herkennen. Voor dat doel bestaan in de kunst twee procédés: het procédé van de ‘vervreemding’ en het procédé van de complicering van de vorm, waardoor de perceptie aanzienlijk bemoeilijkt en vertraagd wordt, omdat in de kunst het waarnemingsproces een doel op zichzelf is en gerekt dient te worden. (18)

Vogelaar combineert deze twee procédés: de vernieuwende vorm bewerkstelligt in zijn idee het effect van vervreemding. De aandacht voor de vorm komt in het werk van Bacon tot uitdrukking doordat de schilder zich in zijn schilderwerk richt op de vorm van het onderwerp dat hij afbeeldt:

Bacon schildert *de vorm van een gevoel*. Dat is wellicht te vergelijken met wat in de literaire tekst het effect van aanhalingstekens kan zijn (...) Een ‘schreeuw’, tussen aanhalingstekens geplaatst, losgemaakt uit de voor de hand liggende gevolgtrekking: opengesperde mond – schreeuw – angst – verschrikking. (...) vanzelfsprekende tekens laat hij in zijn schilderwerk niet toe. Wat niet wil zeggen dat hij zich niet bewust zou zijn van de gangbare betekenissen van een kruisiging, een schreeuwende mond (...) het zijn voor hem geen *onderwerpen*, enkel gegevens, objecten bekleed met interpretaties, die hij bewerkt. Of anders geformuleerd: hij heeft het niet over de kruisiging (...) maar over de waarneming en beleving ervan. (*Terugschrijven* 146-147)

De aandacht voor de vorm legt de nadruk op de waarneming en beleving van het afgebeelde object, net zoals in het citaat van Sjkłowski: het doel van kunst als ervaren in plaats van herkennen van het object. De nieuwe houding die de kijker moet aannemen wordt veroorzaakt door de ongebruikelijke vorm en combinatie van tekens, deze vorm heeft een vervreemdend effect, waardoor de kijker wordt geconfronteerd met zijn kijkwijze en aangezet wordt tot de-conditionering van zijn kijken.

De waarneming wordt ook gethematiseerd in het essay “Scheve ogen”. Bij bezichting van Giesens werken ervaart Vogelaar een terugkijken van de schilderijen. De schilderijen tonen hem zijn eigen manier van kijken door zijn blik te verspreiden (richting te geven):

Hoewel ik degene was die de schilderijen om mij heen opstelde en ertussendoor liep en dacht, bestond die kennismaking eerder uit een bezichting van mij door de schilderijen (...) Wat ik hier probeer te omschrijven is een fysiek effect: het werk zuigt de blik op, verspreidt het kijken in elk werk afzonderlijk (*Uit het oog* 101)

De hierboven beschreven confrontatie met het beeld lijkt op het spiegeleffect dat Iser aan literatuur toekent (56-57): de kijker wordt een spiegel voorgehouden. Wat de kijker in de spiegel (het werk) ziet, is zijn eigen kijkwijze.

Baruchello's tekeningen geven volgens Vogelaar ook aanleiding tot een niet-lineaire kijkwijze. Een kijkwijze die hoort bij de synthese in de dialectiek, omdat het werk zelf het kijken bepaalt. De kijker is bewust van zijn neiging tot lineair kijken, maar wordt door het werk uitgenodigd om dit kijkpatroon te doorbreken, nieuwe aandacht te hebben voor het werk zelf: “Als kijken hier lezen is, dan kan de lectuur in allerlei richtingen verlopen, niet alleen lineair van links naar rechts, maar ook van rechts naar links, diagonaal, ja of nee knikkend, schakend, dammend, vliegensvlug of grazend met een loep” (*Uit het oog* 229). In het geval van Baruchello wordt tot deze

kijkwijze uitgenodigd door de verdeling van de afbeeldingen en tekstjes over het papier, zonder realistische indeling of duidelijk verband.

Een pleidooi tegen interpretaties en commentaren en voor aandacht voor het werk zelf is ook “Openhartoperatie” naar aanleiding van *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van Baltus. Enerzijds verzet Vogelaar zich in dit essay tegen de interpretaties en toelichtingen zoals gedaan in *Hooglied* (1994), een boek over de tentoonstelling waarvan het schilderij deel uitmaakt. In dit boek staan bijdragen van onder anderen Julia Kristeva. Vogelaar verzet zich tegen deze beschrijvingen omdat Christina zelf in *Hooglied* (1994) geen stem krijgt, hij wil haar laten spreken om zich tegen de aantijgingen te kunnen verzetten:

Vandaar mijn neiging om het directer bij de hoofdpersoon van deze geschiedenis te zoeken, bij Christina de Wonderbare bij voorbeeld. Haar zou ik aan het woord willen laten (...) Christina, rol je als een egel op, wanneer kannibalistische omnivoren je benaderen, hoed je voor ongewenste intimiteiten als die van Kristeva punt? (Ibid. 68)

Anderzijds vraagt hij zich af hoe je een personage op een schilderij kunt laten spreken: of in beeld brengen ook aan het woord laten betekent (ibid. 65). Daarmee hij de aandacht op het werk zelf richt en de kijker uitnodigt zich te verdiepen in het personage in plaats van de teksten over haar.

De verhouding tussen teken en betekenis in de poëtica van Vogelaar ligt in lijn met de poststructuralistische benadering van Derrida: betekenissen zijn ook betekenaars, hierdoor bestaat er geen vastliggende betekenis (Culler 187-188). Vogelaar beschrijft het figuratieve beeld (in dit geval van Francis Bacon) als raadsel zonder oplossing:

Het schilderij is geen beeldraadsel in die zin dat het een geheim bevat; een geheim erachter waarvoor het beeld de sleutel zou verschaffen, evenmin een geheim *in* het schilderij, een, alleen aan de schilder bekende, geheime combinatie. Hooguit kun je zeggen dat het beeld een raadsel opgeeft, waarvan de oplossingen evenzovele nieuwe raadsels zijn. Het bewijs daarvoor is het verdere werk van Bacon. (*Terugschrijven* 133)

In dit fragment wordt afgerekend met het zoeken naar een betekenis die door een maker in het werk zou zijn gelegd. Een betekenis kan hooguit worden voorgesteld als raadsel, waarvan de oplossingen evenveel nieuwe raadsels zijn. Betekenisgeving wordt dus uitgesteld en wordt niet bepaald door de maker.

Het geconditioneerde waarnemingspatroon dat door Vogelaar wordt afgewezen lijkt overeen te komen met het semiotisch verlangen naar natuurlijke tekens dat Krieger beschrijft (260). Met de vervorming van bekende (natuurlijke) betekenissen in figuratieve kunst wijst Vogelaar dit semiotisch verlangen expliciet af. Het vervreemdende effect is immers het omgekeerde van het natuurlijke. Vogelaar stelt een tegengestelde werking van de esthetische ervaring voor: een werking die de waarnemer bewust maakt van de onnatuurlijkheid om hem aan te zetten tot een meervoudige kijkwijze. Deze meervoudige kijkwijze zet Vogelaar aan tot schrijven: in woorden doen wat de schilder doet in beeld. Hiermee verkent hij de mediale grenzen van zijn literaire vervreemdingspoëtica.

#### 4.2 Uitspraken over ekphrasis

Vogelaar gebruikt zelf niet de term ekphrasis<sup>10</sup>. In “In medias res” beschrijft hij: “ik wilde iets schrijven dat sprekend op zo’n losvaste tekening leek: geen beschrijving of vertaling, maar iets in dezelfde geest (...) geen ekfrasis maar parafrase – *ut pictura poesis*” (*Uit het oog* 224). ‘*Ut pictura poesis*’ betekent volgens het Algemeen letterkundig lexicon ‘een gedicht is als een schilderij’. Door deze formulering te kiezen als uitleg voor parafrase legt Vogelaar de nadruk op de vormelijke overeenkomst tussen woord en beeld, een beeldend (schilderachtig) gebruik van woorden. Krieger noemt *ut pictura poesis* een gebod: “language is shaped by its

---

<sup>10</sup> De uitspraken die Vogelaar doet over de mediale transformatie van woord naar beeld zal ik wel uitspraken over ekphrasis noemen, omdat deze term in de theorie gebruikt wordt.

relation – positive or negative – to the injunction *ut pictura poesis*, broadly interpreted” (4). Taal verhoudt zich dus tot *ut pictura poesis* en van deze verhouding is de vorm van taal afhankelijk; bijvoorbeeld door zeer beeldend taalgebruik te hanteren of juist te kiezen voor beschrijvingen met weinig beeldspraak.

#### 4.2.1 Methoden van ekphrasis

De meest concrete uitspraken over methoden van ekphrasis staan in “De V van foto”. In dit essay, eerder verschenen in *Raster* 49, bespreekt Vogelaar een vijftal foto’s waarvan de maker onbekend blijft<sup>11</sup>. De opdracht voor de auteurs van *Raster* luidt:

Schrijf aan de hand van vijf vrij willekeurig gekozen, weinig anekdotische of spectaculaire foto’s, vijf pagina’s tekst. Dat kan zijn: Over de foto’s (het fotografische eraan), over je reacties op de foto’s of op de dingen die worden afgebeeld – ingaand op de foto’s, meegaand of dwars (ertegenin). (*Uit het oog* 37)

In zijn invulling van de opdracht onderscheidt Vogelaar verschillende mogelijkheden. Eén noemt hij ‘aansluitingen’, hierbij laat je de schrijfstijl aansluiten op de stijl van de foto’s (ibid. 41). Hierop voortbordurend noemt hij “in woorden (...) doen wat je veronderstelt dat de fotograaf heeft gedaan” (ibid. 41). Deze methode heb ik vaker genoemd, omdat Vogelaar dezelfde invulling gebruikt bij *Alle vrees* (1980), zijn ekphrastische praktijk naar aanleiding van de werken van Bacon.

Een tweede mogelijke invulling noemt hij ‘foto’s lezen’: van links naar rechts, paradigmatisch (door de foto’s onderdeel te maken van reeksen en over deze reeksen te schrijven) of door bij de foto’s muziek te zoeken (ibid. 42). Als derde wordt ‘wegkijken’ genoemd: “met de foto beginnen die mij een opening bood en zodra zich een dwarsverbinding voordeed, naar een van de andere overspringen” (ibid. 44).

---

<sup>11</sup> In *Raster* 49 staan de namen van de fotografen (op volgorde van de foto’s): André-Pierre Lamoth, Theo Baart, Hans Aarsman, Cary Markerink en Henze Boekhout.



Vogelaar heeft bijzondere aandacht voor mediumspecificiteit en doet met betrekking tot de mogelijkheden van ekphrasis een aantal uitspraken over de gelijkenissen en verschillen tussen de media woord en beeld. De vormelijke en technische overeenkomsten vormen de leidraad voor zijn transformatie van een beeldend naar een literair werk.

In “Openhartoperatie” beschrijft Vogelaar de extase van *Christina de Wonderbare in extase* (1915) van Baltus:

Zij zingt dus op het schilderij, goed mogelijk. (...) Je zou haast denken dat ziel en zang zich in de stem verenigen tot een schaduwlichaam dat aan dit luchtmens ontstijgt. Geen schilder is in staat dit zichtbaar te maken; in zinnen zou het kunnen. (Ibid. 63)

Uit dit voorbeeld spreekt een verschil tussen de mogelijkheden van het medium woord en die van het medium beeld: in woorden zou de abstracte ervaring van extase volgens Vogelaar wel te beschrijven zijn, maar visueel is deze niet te tonen. De vorm van de extase zou dus getransformeerd kunnen worden naar woord.

“Door een schilderij van Francis Bacon” gaat over *Painting 1946* (1946). Over dit schilderij merkt Vogelaar op: “Geen enkel woord is zonder meer in overeenstemming met wat er op het schilderij te zien is” (*Terugschrijven* 133). Daarmee benadrukt hij dat de figuratieve kunst van Bacon zich niet leent voor beschrijvingen die duiden wat er te zien is. De beelden van Bacon zijn volgens Vogelaar alleen te vertalen door “parafrasen: alsof een defect (niet in het natuurlijke gezicht, maar in de waarneming, vastgelegd in een verformfaaide of bewogen foto) wordt uitvergroot” (ibid. 138). Het in woorden vatten van het vormelijke defect, dat volgens Vogelaar onderwerp is in de werken van Bacon, brengt hij in de praktijk in zijn boek *Alle vlees* (1980). Hierin vertaalt hij het beeldende gebruik van a-perspectivische lijnen door Bacon (ibid. 137), met kruisende zinswendingen in taal (ibid. 158), waarmee Vogelaar een vormelijke gelijkenis tussen woord en beeld inzet

voor ekphrasis. De vorm van de lijnen in het beeld vertaalt hij naar analoge vorm van de zinnen in de tekst.

Een talig aspect van zowel Bacons als Baruchello's werk is volgens Vogelaar dat de kunstenaars werken in reeksen maken, waardoor meervoudige betekenissen mogelijk worden: "Door echter met reeksen, combinaties en toeval te werken maakt Bacon die beperkende keuze minder eng dan bijvoorbeeld die van de openingszin voor een gesloten verhaal" (ibid. 139).

In "In medias res" bespreekt Vogelaar de overeenkomst tussen de omgang met woord en die met beeld, namelijk het zoeken van verbanden tussen wat je leest of wat je ziet (*Uit het oog* 217). Hij vraagt zich af welk literaire genre het equivalent is van de tekeningen van Baruchello en overweegt de montage, maar komt tot het antwoord dat de werken even onvertaalbaar zijn als literaire verhalen onverfilmbaar zijn (ibid. 232). Voor de tekeningen van Baruchello geldt dus hetzelfde als voor de werken van Bacon: beschrijven kan niet, de schrijver zou in woorden moeten doen wat de tekenaar in beeld doet.

In Baruchello's tekenstijl is tekenen een vorm van denken volgens Vogelaar, denken met de pen is volgens hem een overeenkomst tussen schrijven en tekenen (ibid. 233). De stijl van Baruchello vergelijkt hij vervolgens met taal: de afbeeldingen lijken op woorden zonder syntactisch verband, werkwoorden in een staat van verandering – in beweging (ibid. 234).

De aandacht voor de vormelijke eigenschappen van media hangen samen met de vertaalbaarheid van beeld naar woord. Woorden kunnen niet één-op-één overbrengen wat er te zien is, woorden kunnen alleen de vorm of techniek uit het beeldend werk transformeren naar woord. Deze aandacht voor de vorm sluit aan bij

Vogelaars literaire poëtica zoals beschreven door Vitse, waarin de experimentele vorm belangrijker is dan de inhoud (105).

#### 4.2.2 Palimpsest als ekphrasis

In “De tijd van het voorspel”, eerder verschenen in *Raster* 10 onder het pseudoniem Koba Swart, voert Vogelaar ekphrasis uit aan de hand van het begrip ‘palimpsest’<sup>12</sup>: “Behalve een zuinig omspringen met schrijfwaren is de palimpsest, vanuit het eindresultaat gezien, ook een bewerkt oppervlak (hier een tekst) waaronder door wegkrabben resten van oudere lagen te vinden zijn. Daarover moest ik het hebben” (*Uit het oog* 70). Het woord had zich opgedrongen na het lezen van een stapel oude tijdschriften (ibid. 70). De methode van ekphrasis die hier besproken wordt, is het maken van een collage van knipsels die zowel iets over het materiaal (een personage uit de tijdschrifteditie genaamd Petra Krause, afgekort P.K.) als over Vogelaar zelf zegt:

Wat ik in de nummers van *Romance* bij het doorbladeren zag stond mij duidelijker voor de geest dan persoonlijke herinneringen, alsof die door allerlei lagen bedekt waren – beeldlagen. (...) Ik moest het over P.K. én over mijzelf hebben (om een derde persoon voor te kunnen stellen) en dit nummer vormde mijn bewijsmateriaal. (ibid. 72)

Het begrip palimpsest moet hier psychologisch geïnterpreteerd worden, het over elkaar schuiven van persoonlijke en onpersoonlijke herinneringen.

In ditzelfde essay wordt gereflecteerd op het materiaal van de ekphrasis: het tijdschrift *Romance* waarmee de auteur een ‘palimpsest’ construeert. Het materiaal houdt volgens Vogelaar risico’s in, zoals het afwijken van de specifieke pagina’s uit de editie van het tijdschrift, waardoor het eindresultaat geen ekphrasis meer zou zijn

---

<sup>12</sup> Perkamentbladen of – zelden – papyrusbladen waarvan de oorspronkelijke tekst uit zuinigheidsoverwegingen werd weggewassen, afgeschuurd of uitgekrabd (rasuur), om daarna weer beschreven te worden. (Algemeen letterkundig lexicon: palimpsest)

van het nummer: “Een echte realist zou voor zoiets zijn hand niet omdraaien, die maalt alleen om het effect. Natuurlijk zou niemand het merken, toch was het voldoende te weten dat ik zelf als lezer zoiets (niet toevallig) wél zou nakijken” (ibid. 75). In deze passage stipt Vogelaar zijn positionering aan ten opzichte van schrijvers van het realistische genre: die hebben volgens hem geen aandacht voor het materiaal, maar alleen voor het effect dat zij op de lezer willen bereiken.

Een ander risico dat met de echtheid van het materiaal en daarmee de echtheid van het ekphrastische werk samenhangt, is het feit dat de zinnen uit *Romance* met Vogelaar op de loop lijken te gaan: “Langzamerhand kreeg ik het gevoel dat ik alle zinnen zelf geschreven had, zelf die slagzinnen bedacht en de reportages en verhalen verzonnen” (ibid. 78) en: “Het gedurig overlezen van het nummer (...) had mijn blik vertroebeld. Ik had het gevoel dat ik iets aan het verbeteren was” (ibid. 80). De praktijk van de ekphrasis leidt er dus in bovenstaande voorbeelden toe dat Vogelaar zijn eigen herinneringen gaat vermengen met de algemene herinneringen uit het tijdschrift. Hierdoor twijfelt hij of de collage wel een collage is van het materiaal (het tijdschrift) of eerder van zijn persoonlijke herinneringen. Deze vermenging lijkt opnieuw implicaties te bevatten over het geconditioneerde waarnemingspatroon: beelden en teksten op je eigen leven betrekken en er bekende noemers aan verbinden is in lijn met het reducerende waarnemingspatroon waartoe de kijker of lezer automatisch geneigd is. Oog hebben voor het materiaal zoals het zich aan de kijker presenteert is hier de voorgestelde waarnemingsmethode.

Een rode draad in de uitspraken over ekphrasis van Vogelaar is opnieuw de aandacht voor de vorm: stijlovereenkomsten opzoeken, kijken welke genres aansluiten op het beeldende genre en de vorm van palimpsest nabootsen met

knipsels waaronder persoonlijke herinneringen doorschemeren. Bij het in reeksen plaatsen van foto's wordt gezocht naar een vormelijke aansluiting van het beeld op het woord, het narratieve aspect van verhalen.

Hoewel Vogelaar het niet over de illusie van natuurlijkheid heeft, vind ik het opvallend dat zijn toepassing van ekphrasis lijkt aan te sluiten op de door Krieger beschreven methode die het woord zo natuurlijk mogelijk wil laten aansluiten op het beeld, bijvoorbeeld door met toneel een beeldend werk na te bootsen (Krieger 51). De reden dat Vogelaar voor deze methode van ekphrasis kiest, heeft een andere achtergrond. Door zijn voorkeur voor het vervreemdende effect is het niet waarschijnlijk om aan te nemen dat hij op zoek was naar een zo transparant mogelijke transformatie van beeld naar woord. Uit mijn analyse blijkt dat Vogelaar overtuigd is van een niet-vastliggende inhoud of betekenis. Als de maker van een werk gebruikmaakt van tekens zonder vaste betekeniskern, is de verschijning ervan cruciaal. Door een vervreemdende vorm te kiezen kan de kunstenaar de kijker met zijn eigen waarnemingspatroon confronteren. Daarnaast valt de aandacht voor de vorm te vergelijken met zijn literaire poëtica waar hij zijn aandacht richt op het perspectief (*Striptease* 194). Het perspectief wordt vormgegeven door de techniek, die Vogelaar bij ekphrasis wil omzetten in een ander medium, waardoor de leeswijze of kijkwijze wordt getransformeerd.

#### 4.3 Ekphrastisch essay

“Een tong vinden” is het ekphrastisch essay naar aanleiding van *Sint Joris en de draak* (1516) van Vittore Carpaccio. Het stuk is niet zuiver ekphrastisch, het bevat

ook commentaren op het verhaal<sup>13</sup>, maar het grootste deel bestaat uit dialogen en beschrijvingen van de personages. Het essay is een herwerking van “Zie ook *Carpaccio*” verschenen in *Raster* 60, een editie getiteld ‘De beschrijving’. In dit nummer van *Raster* wordt het thema al op de cover en de eerste pagina zichtbaar. De cover bevat bloemen en de eerste pagina een index van de beschrijvingen van de bloemonderdelen. Alle bijdragen lijken verband te houden met het thema ‘beschrijving’.

Het thema van “Een tong vinden” is de tegenstelling tussen natuur (de draak / de wanorde) en cultuur (Sint Joris / de orde): de wanorde wordt onderdrukt, maar door die onderdrukking verzet de natuur zich:

altijd staat de strijd van de held met de draak voor dezelfde verhouding tot de natuur. De onderwerping van de natuur – in de taal van de mythe altijd als strijd met een monster voorgesteld – is een handeling die aan de samenleving ten grondslag ligt maar ook steeds herhaald moet worden (...) Het gedeeltelijk slagen of mislukken van de held is uitdrukking van een uiteindelijk voor de maatschappij zelfvernietigende natuurtoestand, een vuurproef, waartegen zij op den duur niet is opgewassen. (*Uit het oog* 91)

Dit citaat beschrijft de onmogelijke strijd van het onderdrukken van de natuur, die ertoe leidt dat het onderdrukte zich tegen de onderdrukker keert, een mythe die zich steeds herhaalt in onze maatschappij. De vernietiging die volgt op de onderdrukking wordt beschreven als een toestand waartegen de cultuur niet is bestand. De taal die de dingen benoemt krijgt de voorkeur (ibid. 98), dit is de taal van de orde die de wanorde onderdrukt. Deze onderdrukking leidt tot een opstand (ibid. 94): de taal verandert in natuur en kan daardoor niets meer uitdrukken, het spreken is hierdoor niet meer mogelijk (ibid. 96).

---

<sup>13</sup> Een interessante verhouding is er in dit verhaal tussen de verteller en het personage Mor: “elke keer als ik Mor, die oude bekende, sprekend opvoer, begint hij zijn optreden met mij uit de weg te ruimen” (ibid. 86). De verteller wordt dus uit de weg geruimd door een personage, een vervreemdend perspectief.

Het eerste in het oog springende aan dit essay is dat de beginletters bovenaan ieder nieuw tekstdeel steeds worden verbeeld door twee lichamen. Impliciet wordt hier een vorm van ekphrasis gepresenteerd waarin beeld de vorm krijgt van taal. De beginletters van de tekstdelen vormen samen het woord 'barok', een kunstgenre dat als adjectief in het laatste deel van het essay in verband wordt gebracht met proza. In het naschrift neemt de verteller het woord en spreekt tot het personage Mor:

Als het je lukt mij in zo weinig mogelijk woorden de kleur, de massiviteit, het gewicht (...) van het voorwerp voor ogen te toveren, heb je de grootste taak van elke schrijver vervuld. Je moet me met je woorden het voorwerp laten zien, laten voelen (...) door het adjectiveren van bepaalde substantieven die in zo'n geval de uitwerking hebben van een metaforisch proces. Maar het proza dat dat voorwerp leven en bestendigheid, maat en gewicht verleent is een barok, noodgedwongen barok, proza, zoals ieder proza, dat het detail vat (ibid. 97)

Hier lijkt de vormelijke opvatting (lichamen nemen de vorm van letters aan) een expliciet gevolg te krijgen: het metaforisch (beeldend) taalgebruik levert noodzakelijkerwijs een barok proza op. Volgens de verteller is 'de grootste taak van elke schrijver' in het algemeen, het doen verschijnen van voorwerpen in het voorstellingsvermogen van de lezer. Dit heeft als negatief gevolg dat het taalgebruik gedetailleerd en daarmee barok wordt. Bovenstaand fragment wordt geïllustreerd met een anekdote. Toen kunstenaar Albrecht Dürer zijn houtsnede *Rhinoceros* (1515) maakte, moest hij het dier volgens Vogelaar zeer precies uitsnijden. De neushoorn was in die tijd nog onbekend (ibid. 97), waardoor het publiek veel details nodig had om het dier in het voorstellingsvermogen te plaatsen, zo lijkt de redenering.

Het proces van de geconditioneerde waarneming ('verbale beeldvorming') komt vervolgens expliciet aan de orde in de reactie van Mor op de verteller:

Zie je wel, snerpte Mor triomfantelijk, als het geen slang is dan is het wel een draak, als het geen draak is dan wel een schorpioen of een rinoceros... *Dat moet er gebeuren: alles benoemen wat ons bepaalt, omringt en omgeeft.* (...) En de weg kwijtraken in je eigen kronkels of anders wel in de wirwar van het woord en het chthonische – als de dingen maar een naam krijgen, sprak Mor dreigend, als een God zwaaiend met zijn radeermes. (Ibid. 97-98)

Het verbinden van concepten aan woorden zodat de concepten in ons voorstellingsvermogen passen, is volgens Vogelaar onderdeel van het geconditioneerde waarnemingsvermogen. De woorden van Mor lijken hiernaar te verwijzen. Mor spreekt dreigend de opdracht uit dat alle dingen een naam moeten krijgen, de taal van de orde moet regeren. Dit zou ironisch opgevat kunnen worden als kritiek op de neiging tot het geconditioneerde waarnemingspatroon; beschrijf en categoriseer de werkelijkheid anders zwaait er wat! De taal die hier door Mor wordt aangemoedigd is de onderdrukkende taal, de taal die met benamingen orde probeert te scheppen.

In het begin van het essay staat een passage die mijns inziens eveneens over de werking van het voorstellingsvermogen gaat: “Je kijkt en je ziet niets. En voor wat je ziet – op de binnenkant van je ogen – hoef je niet meer te kijken” (ibid. 85). Hier is ‘op de binnenkant van je ogen’ naar mijn idee je netvlies, ofwel je voorstellingsvermogen. Een toeschouwer hoeft niet meer te kijken, want zal wat hij ziet toch conformeren aan wat hij eerder gezien heeft. De context van dit citaat is een beschrijving over de eigenschappen van het oog. Volgens het personage (hier aangeduid met ‘hij’) kan het oog niet onschuldig genoemd worden, omdat er allerlei gruwelen op het netvlies kunnen vallen, waardoor het oog verweerd raakt, afgestompt (ibid. 85).

De natuur wordt weer in verband gebracht met de mogelijkheden om te spreken, de mogelijkheden om een tong te vinden. Het personage Mor orakelt:

woorden worden weer modder in de bek, waar de taal braak komt te liggen als aarde voorheen en nadien, de tong als een amfibie in de natte klei weggekropen. (...) Mor verviel van kwaad tot erger, van tongetaal tot linguïstische nominaties. Omdat de ware natuur verloren is gegaan, citeerde hij Pascal, kan alles natuur worden; maar, sprak hij profetisch – de ziener van stripschap of videotheek – het horribele interval kán alleen met het beeld worden opgevuld, en zo vulde hij zelf onophoudelijk met praatjes en plaatjes aan wat hij vaak gezien en gehoord had. (Ibid. 96)



Het citaat van Blaise Pascal dat wordt aangehaald is in oorspronkelijke vorm langer: “True nature being lost, everything becomes its own nature; as the true good being lost, everything becomes its own true good” (426). De taal lijkt de strijd met de natuur te verliezen, waardoor de taal opnieuw natuur wordt. Woorden veranderen in dingen en verliezen daarmee hun vermogen iets uit te drukken. Woorden zijn als modder, of als amfibie in de natte klei; in natuur veranderd en niet in staat tot spreken. Het gehele essay is een zoektocht naar ‘een tong’, een mogelijkheid om uit te drukken.

Het interval dat het vorige citaat beschrijft gaat over de tijd tussen de ondergang van taal en de verandering van taal in natuur. Deze overgang kan volgens Mor alleen opgevuld worden met praatjes en plaatjes van vage herinneringen, herinneringen waarvoor geen nieuwe waarneming nodig is, die al in het geheugen (of op het netvlies) liggen opgeslagen.

In zijn bespreking van Beckett komt Vogelaar tot de conclusie dat de rol van Echo in de mythe van Echo en Narcissus (het meest bekend geworden zoals overgeleverd in Ovidius’ *Metamorphosen*) een leidmotief is in het werk van Beckett na 1935, voornamelijk de thema’s gedaanteverwisseling en verandering (*Striptease* 176). Echo is in een rots veranderd en kan daarom niet meer spreken, maar blijft Narcissus’ uitspraken echoën:

Echo overleeft Narcissus, dat is haar fatum; haar botten zijn in gesteente veranderd, haar stem dwaalt eenzaam in eindeloze herhalingen rond, maar zolang haar stem weerklinkt is die van Narcissus niet weggestorven. Zonder eigen stem, zonder eigen woorden is zij (Echo) niettemin gedwongen te spreken, dat wil zeggen de woorden van anderen te herhalen (ibid. 179)

In “Een tong vinden” wordt gerefereerd aan de rol van Echo in de mythe: “We hebben het met eigen ogen gezien, maar wat het voorstelde weten we alleen van horen zeggen (probeer Echo maar eens een tongzoen te geven)” (*Uit het oog* 96). De

personages uit het verhaal kunnen de betekenis van wat zij gezien hebben alleen halen uit verhalen van anderen (echo's van het geziene). Ook in het voorbeeld van de mythe is het vermogen tot spreken verloren gegaan en zijn de woorden in dingen veranderd, in een rots in dit geval.

Als de illusie van natuurlijkheid (het natuurlijke teken) verloren is gegaan, kun je enkel nog proberen om met stomme ('nietszeggende') tekens het interval uit te drukken. Het verhaal van Joris en de draak is hier een metafoer voor de liminale poëtica: het uitdrukken van de overgangstoestand.

## 5 Conclusie

Vogelaars beeldpoëtica is gericht op de visuele uitdrukking van de overgangsstaat, de liminale zone. Met de techniek van vervorming en vervreemding wordt de kijker aangespoord om zijn aandacht op het kunstwerk te richten en wordt hem een spiegel voorgehouden waarin hij met zijn eigen kijkwijze geconfronteerd wordt. Door de aandacht voor het waarnemingspatroon worden oude vooringenomen manieren van kijken doorbroken en wordt het onbeslisbare karakter van betekenis van beeld eer aan gedaan.

Deze beeldpoëtica volgt dezelfde contouren als Vogelaars literaire poëtica. Zijn literaire poëtica is eveneens op vervreemding gericht, vervreemding die door de vorm en techniek (bijvoorbeeld montage) bereikt wordt. Deze vervreemdende vorm geeft aanleiding tot een ongeconditioneerd lezen. De overgangstoestand kan zowel in woord als in beeld worden uitgedrukt door beweging en vervorming van bestaande (beeld)tekens af te beelden. Wat te zien of te lezen is, valt niet binnen de reducerende kaders van het voorstellingsvermogen te plaatsen en richt daarmee de aandacht op het werk zelf. Het werk zelf laat met zijn momentopname van beweging zien dat betekenissen meerduidelijk zijn.

Vogelaar wordt via de combinatie van Bacon en Beckett op het beeldende spoor gezet, wat een overgang in zijn poëtica lijkt te betekenen: een overgang van een expliciet politieke literaire poëtica vanaf de jaren zestig, naar een steeds minder in politieke termen geformuleerde poëtica in de loop van de jaren tachtig (Vitse 116). De wending in zijn poëtica lijkt via beeld te gaan: van een ideologiekritische poëtica via de aandacht voor beeld naar aanleiding van Beckett en Bacon, naar een liminale poëtica waarin het interval tussen het nog niet benoemen en het al benoemd hebben de hoofdrol speelt.

De uitdrukking van de overgangstoestand in beelden waardeert Vogelaar vanwege de directe mogelijkheid om de zenuwen aan te spreken in plaats van het intellect. Het uitdrukken van het preverbale stadium in tekst is volgens Vogelaar echter bewonderenswaardiger, omdat je in literatuur aan woorden gebonden bent. De literaire variant van de liminale uitdrukking wordt volgens Vogelaar bewerkstelligd door Beckett. Becketts praktijk lijkt Vogelaar te inspireren om van de beeldende werken van bijvoorbeeld Bacon literaire werken te maken. Hiermee vormt mijn scriptie een mogelijke duiding van de overgang die in Vogelaars poëtica wordt aangekaart door Vitse.

## 6 Discussie

De keuze om de essays waaruit mijn corpus bestaat exemplarisch te lezen voor de beeldpoëtica van Vogelaar is mijns inziens gezien de omvang van dit onderzoek legitiem. Ik heb hierbij uitspraken van Vogelaar, bijvoorbeeld in de context van het verschijnen van de essaybundel of de losse bijdragen in *Raster*, buiten beschouwing gelaten. Voor vervolgonderzoek kan het interessant zijn om de poëtische opvattingen over beeld uit dit corpus te vergelijken met zowel uitspraken van Vogelaar zelf buiten het boek, als uitspraken over diens poëtische positionering door anderen (bijvoorbeeld tijdgenoten uit de redactie van *Raster*).

Een voordeel van de analyse van deze essays is dat deze door het aan ekphrasis gerelateerde onderwerp, allemaal uitingen bevatten over de relatie tussen woord en beeld, waardoor de positionering van beeld ten opzichte van literatuur in Vogelaars poëtica duidelijk wordt. Een mogelijke beperking is dat ik gezien de grootte van dit onderzoek weinig aandacht heb besteed aan de verschillen tussen de essays in *Uit het oog* (1997) en hun eerdere verschijningsvorm, bijvoorbeeld in *Raster*.

Mijn conclusie lijkt te impliceren dat Vogelaar voor beeld eenzelfde soort rol ziet weggelegd als voor literatuur, wat interessant is in het licht van de intermedialiteit. Vanuit dit theoretisch perspectief valt te verwachten dat beeld als medium een andere rol krijgt toebedeeld, maar Vogelaar lijkt zich juist op een vormelijke overdracht van beeld naar woord te concentreren. Houdt dit een versimpeling in van de mediumverschillen? Nee, Vogelaar wil de mediumspecifieke techniek van de schilder omzetten in de mediumspecifieke techniek van de schrijver. Hij gaat dus uit van mediumspecificiteit: de vorm of techniek in plaats van de inhoud transformeert hij.



## Literatuur

- Berndsen, F.A.H., H. van Dijk, and G.J. de Vries, eds. *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Groningen: Uitgeverij Passage, 1993. Print.
- Derrida, Jacques. "Jacques Derrida (b. 1930) 'The Exorbitant: Question of Method' and 'The engraving and the Ambiguities of Formalism', from: *Of Grammatology*." *Art in Theory 1900-2000. An Anthology of Changing Ideas*. Eds. Charles Harrison and Paul Wood. Malden: Blackwell Publishing, 1993. 944-949. Print.
- Dorleijn, Gillis J. "De bril van Henny Vrienten. Literatuur en muziek, problematische Intermedialiteit." *Breuken en bruggen. Moderne Nederlandse literatuur / Hedendaagse perspectieven*. Eds. Lars Bernaerts, Carl de Strycker and Bart Vervaeck. Gent: Academia Press, 2011. 241-261. Print.
- Dorleijn, Gillis J., Dirk de Geest, Koen Rymenants, and Pieter Verstraeten. "Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig. Een panorama." *Kritiek in crisistijd. Literaire kritiek in Nederland en Vlaanderen tijdens de jaren dertig: Een panorama*. Eds. Gillis J. Dorleijn, Dirk de Geest, Koen Rymenants and Pieter Verstraeten. Nijmegen: Vantilt, 2009. 7-34. Print.
- Elleström, Lars. *Media borders, multimodality and intermediality*. Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan, 2010. *Library.uu.nl*. Web. 31 Mar. 2016.
- Culler, J. *On Deconstruction*. London: Routledge & Kegan Paul, 1983. Print.
- De Saussure, Ferdinand, and Wade Baskin. *Course in general linguistics*. New York: Columbia University Press, 2011 [1916]. Print.
- Mertens, Anthony. *Sluiproutes en dwaalwegen. Aspecten van een liminale poëtica toegelicht aan de hand van het werk van Jacq Firmin Vogelaar*. Amsterdam: Sauternes, 1991. Print.
- Iser, Wolfgang. "The Reading Proces: A Phenomenological Approach." *Reader-Response Criticism. From Formalism to Post-Structuralism*. Ed. J.P. Tompkins. Baltimore/London: The Johns Hopkins University Press, 1988 [1986]. 50-69. Print.
- Krieger, Murray. *Ekphrasis: The Illusion of the Natural Sign*. Baltimore and London: The Johns Hopkins University Press, 1992. Print.
- Leferink, Hein. "Terug naar de (poëtische) auteur?" *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Eds. F.A.H. Berndsen, H. van Dijk and G.J. de Vries. Groningen: Uitgeverij Passage, 1993. 21-31. Print.
- Ovidius. *Metamorphosen*. Trans. M. D'Hande-Scheltema. Amsterdam: Atheneum – Polak & Van Gennep, 1993. Print.
- Pascal, Blaise. "SECTION VII: MORALITY AND DOCTRINE." *PENSÉES*. Blaise Pascal. Trans. W.F. Trotter. *Leaderu.com*, 1660. Web. 8 Apr. 2016.
- Rajewsky, Irina, O. "Border Talks: The Problematic Status of Media Borders in the Current Debate about Intermediality." *Media borders, multimodality and intermediality*. Ed. Lars Elleström. Basingstoke [etc.]: Palgrave Macmillan (2010): 51-68. *Library.uu.nl*. Web. 31 Mar. 2016.
- Sjklowskij, Wiktor. "Kunst als procédée." *Russies Formalisme: Teksten van Sjklowskij, Jakobson, Ejchenbaum en Tynjanow*. Eds. S. Bogman, Y. van Kempen and A. Mertens. Nijmegen: SUN, 1982. 11-32. Print.
- Van Boven, Erica en J.M.J. Sicking. "Zeggen en doen is twee. Kanttekeningen bij het gebruiken van literatuuropvattingen als uitgangspunt voor literaire geschiedschrijving." *Poëtica-onderzoek in de praktijk*. Eds. F.A.H. Berndsen, H. van Dijk and G.J. de Vries. Groningen: Uitgeverij Passage, 1993. 11-20.

- Van den Akker, W.J. Inleiding (bij Een dichter schreit niet, 1985). *Een dichter schreit niet. Aspecten van M. Nijhoffs versexterne poëtica*. By Van den Akker. Utrecht: Veen (1985): 7-47. *DBNL.org*. Web. 31 Mar. 2016.
- Vitse, Sven. "De utopische methode. De poëtische positionering van J.F. Vogelaar in de jaren zestig en zeventig." *Het lab van de sixties. Positionering en literair experiment in de jaren zestig*. Eds. Lars Bernaerts, Dirk De Geest, Hans Vandevoorde and Bart Vervaeck. Gent: Academia Press, 2015. 101-118. Print.
- Vogelaar, Jacq. "De cirkelgang van een nieuwe Sysyphus. Francis Bacon in de Londense Tate Gallery." *De Groene Amsterdammer* 24 Jul. 1985: n.p. Print.
- Vogelaar, Jacq. "Door een schilderij van Francis Bacon." *Terugschrijven*. Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1987. 132-159. Print.
- Vogelaar, Jacq. *Uit het oog. Beeldverhalen*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. Print.
- Vogelaar, Jacq. "Zie ook *Carpaccio*." *Raster* 60 1993: 70-74. Print.
- Vogelaar, J.F. "Ik in kapitaal." *Het mes in het beeld*. Eds. J.F. Vogelaar, Daniel Robberechts, Lidy van Marissing and H. Vervaasdonk. Amsterdam: De Bezige Bij, 1976. 7-86. Print.
- Vogelaar, Jacq Firmin. "De V van foto Of afbeelding van een genezen lichaamsdeel." *Raster* 49 1990: 90-98. Print.
- Vogelaar, Jacq Firmin. *Alle vlees. Operaties 3*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1980. Print.
- Vogelaar, Jacq Firmin. *Raadsels van het rund. Operaties 2*. Amsterdam: De Bezige Bij, 1978. Print.
- Vogelaar, J.F. "Samuel Beckett: Passeur van het interval. Hoe het werkt." *Striptease van een ui*. J.F. Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1993. 171-202. Print.
- Walton, Kendall L. "Fearing fictionally." *Arguing about Art. Contemporary Philosophical Debates*. Eds. Alex Neil and Aaron Ridley. Oxford: Routledge, 2004. 257-271. Print.
- Zwart, Koba. "De tijd van het voorspel. Beeldverhaal." *Raster* 10 1979: 85-96. Print.



## Bijlagen

### Bijlage 1: Corpus

#### Categorie 1: Over beelden

- Vogelaar, Jacq. "Stil zitten wachten op de vooruitgang. *Bij de foto 'Dali / Yunnan' van Koen Wessing.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 48-50. Print.
- Vogelaar, Jacq. "Openhartoperatie." *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 58-68. Print.
- Vogelaar, Jacq. "Scheve ogen. *Bij schilderijen van Hans Giesen.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 99-118. Print.
- Vogelaar, Jacq. "Oog in oog. *Op een overzichtstentoonstelling van Francis Bacon.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 119-135. Print.
- Vogelaar, Jacq. "In medias res. *Over tekendingen van Gianfranco Baruchello.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 216-241. Print.
- Vogelaar, J.F. "Door een schilderij van Francis Bacon." *Terugschrijven.* J.F. Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1987. 132-159. Print.

#### Categorie 2: Over ekphrasis

- Vogelaar, Jacq. "De V van foto. *Of Afbeelding van een genezen lichaamsdeel.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 37-47. Print.
- Vogelaar, Jacq. "De tijd van het voorspel. *Beeldverhaal.*" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 69-84. Print.

#### Categorie 3: Ekphrastisch essay

- Vogelaar, Jacq. "Een tong vinden" *Uit het oog. Beeldverhalen.* Jacq Vogelaar. Amsterdam: De Bezige Bij, 1997. 85-98. Print.



## Verantwoording

De afbeelding op de omslag is gemaakt door oom Piet, kompaan in beeld bij woord, beter bekend van eerdere duo-publicatie “De droom van een ander” in *Vooys* 33.2, themanummer ‘Fundamenten van het literatuuronderzoek’.

Het motto is ontleend aan de Nederlandse vertaling van Ovidius’ *Metamorphosen*, door M. D’Hane-Scheltema.



## Samenvatting

Jacq Firmin Vogelaar schreef naast romans ook decennialang literaire kritieken voor de *Groene Amsterdammer*. Zijn literaire poëtica is grotendeels beschreven door Sven Vitse en Anthony Mertens. Een onderwerp dat hierin nog niet belicht is, is zijn aandacht voor beeldende kunst in de loop van de jaren tachtig, met name zijn aandacht voor de figuratieve kunst van Francis Bacon. In essays in *Uit het oog* (1997) houdt Vogelaar zich bezig met de mogelijkheden tot het vertalen van een beeld in een literair werk (ekphrasis wordt dit in de secundaire literatuur genoemd). De essays over dit onderwerp vormen het corpus van mijn scriptie. Ik analyseer hoe Vogelaars ideeën over beeld, zijn beeldpoëtica, zich verhouden tot zijn opvattingen over literatuur. Hiermee vul ik het bestaande poëtica-onderzoek naar Vogelaar aan met een intermediale dimensie. De uitkomst van mijn analyse is dat de beeldpoëtica van Vogelaar dezelfde contouren volgt als zijn literaire poëtica: beide zijn op vervreemdende vorm gericht om de toeschouwer te confronteren met zijn eigen waarnemingspatroon. In het gehele onderzoek naar Vogelaars poëtica vormt de aandacht die hij in de jaren tachtig voor beeld heeft een wending. Voor de jaren tachtig was zijn poëtica sterk ideologiekritisch, terwijl met de aandacht voor beeld zijn aandacht voor het interval (het liminale) toeneemt, dit resulteert in de loop van de jaren tachtig in een liminale poëtica zonder expliciete politieke uitspraken. Mijn onderzoek is een mogelijke duiding voor deze wending.

Ik heb kennisgenomen van de plagiaatregels van de faculteit Geesteswetenschappen.